

STUDIEN ZUR KÜNSTLERKOLONIE WORPSWEDE 1889 - 1908
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG VON FRITZ MACKENSEN

Ulrike Hamm

1970

STUDIEN ZUR KÜNSTLERKOLONIE WORPSWEDE 1889-1908
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG VON FRITZ MACKENSEN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München



Vorgelegt von
Ulrike Hamm
aus
4516 Bissendorf

Druckerei W. & J.M. Salzer, 8000 München 2
1978



Referent: Prof.Dr.Jörg Traeger

Korreferent: Prof.Dr.Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 31.Juli 1978

Gliederung

	Seite
A. Einleitung	1
I. Problemstellung	1
II. Stand der Forschung	3
B. Historische Grundlage und Idee	7
I. Die Künstlerkolonie Worpswede	7
1. Künstlerkolonien als Erscheinungsform des Fin-de-Siècle	7
2. Werdegang der Künstlerkolonie Worpswede	11
3. Die Moorlandschaft als Standort	23
4. Einheit von Kunst und Leben	28
5. Bedeutung des Jugendstils für die Worpsweder Malerei	33
II. Die anderen Mitglieder der Künstlerkolonie	39
1. Otto Modersohn	39
2. Paula Modersohn-Becker	51
3. Fritz Overbeck	60
4. Hans am Ende	70
5. Heinrich Vogeler	76
III. Fritz Mackensen	88
1. Biographie	88
2. Künstlerische Entwicklung	95
3. Resonanz bei den Zeitgenossen	109

	Seite
C. Katalog der Gemälde von Fritz Mackensen (1887 - 1910)	116

Anhang:

Verzeichnis der abgekürzten Literatur	195
Verzeichnis der abgekürzten Zeitschriften	197
Abkürzungen der Nachlässe	197
Verzeichnis der Literatur	198
Verzeichnis der Ausstellungs- und Sammlungs- kataloge	204
Verzeichnis der Quellen	208

A. Einleitung

I. Problemstellung

Die Künstlerkolonie Worpswede bei Bremen wurde 1889 gegründet und erlebte in den Jahren von 1895 bis 1908 ihre Blütezeit. Die Entwicklung der Künstlerkolonie während dieses Zeitraums sowie die Faktoren, die in entscheidendem Maße zu ihrer Ausbildung beigetragen haben, bilden den wesentlichen Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Das Schwergewicht der Untersuchung konzentriert sich insbesondere auf die folgenden Problemstellungen. Zunächst soll die Idee analysiert werden, die der Künstlerkolonie zugrunde liegt und in Verbindung damit ihr historischer Werdegang. Im Anschluß daran erfolgt eine Betrachtung der einzelnen Mitglieder der Künstlerkolonie, ihrer Werke sowie ihrer Stellung im Rahmen der Gemeinschaft. Ein besonderes Kapitel wird Fritz Mackensen gewidmet, der als Gründer der Kolonie angesehen werden muß. Seine Arbeit erfährt überdies eine Würdigung in Form eines Verzeichnisses derjenigen Gemälde, welche seiner Worpsweder Schaffensperiode zuzuordnen sind.

Die Ansiedlung einer Gruppe von Künstlern in jenem Moordorf bei Bremen stellte keinen Einzelfall dar; in anderen Regionen Deutschlands und auch außerhalb der Landesgrenzen fanden sich zahlreiche Parellelen - man denke etwa an die Künstlerkolonien in Dachau, Pont-Aven oder Barbizon. In Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit ist es daher notwendig, die Entwicklung der Künstlergemeinschaft Worpswede als typische Erscheinungsform des Fin-de-Siècle in Verbindung mit anderen Künstlerkolonien zu betrachten.

Wesentliche Bedeutung kommt darüberhinaus der gleichzeitigen Ausbildung des Jugendstils in der Zeit von 1890 bis 1910¹ zu. Sie gibt Anlaß zu der Frage, in welchem Umfang der Leitgedanke der Bewegung - die Forderung nach Einheit von Kunst und Leben - für die Mitglieder der Künstlerkolonie in Worpswede Wirksamkeit erlangte. Die Frage impliziert zugleich eine Analyse des Einflusses der Jugendstilkunst auf die Worpsweder Malerei.

Bei der Behandlung der einzelnen Mitglieder der Künstlerkolonie kommt ihren Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ein besonderer Stellenwert zu, da diese in hohem Maße Einblick in die jeweiligen künstlerischen Zielsetzungen vermitteln, zugleich aber auch das Verhältnis der einzelnen zu der Gemeinschaft und nicht zuletzt potentielle Kritik an der Künstlerkolonie dokumentieren. In diesem Zusammenhang erfahren Otto Modersohn, Fritz Overbeck und Hans am Ende eine detailliertere Bearbeitung als Heinrich Vogeler und Paula Modersohn-Becker, da diese Künstler stilistisch von der eigentlichen Worpsweder Malerei abweichen und überdies im Rahmen der vorhandenen Literatur bereits ausführlich Erwähnung gefunden haben.

Die separate Behandlung des Malers Fritz Mackensen, dessen künstlerischer Werdegang mit der Gründung der Künstlerkolonie in Worpswede begonnen hatte, erfolgt mit dem Ziel, den bisherigen Stand der Forschung zu vervollständigen. Neben der Biographie Mackensens konzentriert sich die Untersuchung auf seine künstlerische Entwicklung sowie auf die Beurteilung seiner Werke durch die Zeitgenossen. Das sich anschließende Verzeichnis seiner Worpsweder

¹ vgl. B.Scheidt, Jugendstil, München 1973, S.7

Gemälde soll dazu beitragen, bisher kaum bekannte Aspekte seines künstlerischen Schaffens aufzuzeigen, um einen möglichst komplexen Eindruck dieser Künstlerpersönlichkeit zu vermitteln.

II. Stand der Forschung

Die Künstlerkolonie wurde bereits im Jahre 1903 durch die Monographie Rainer Maria Rilkes¹ literarisch gewürdigt. Wenig später - 1907 - folgte eine weitere Bearbeitung des Themas durch Hans Bethge².

In der Folgezeit geriet Worpswede ein wenig in Vergessenheit. Es erschienen zwei Rückblicke auf die Künstlerkolonie³, die jedoch beide über eine bloße Beschreibung nicht hinausgingen. Im Jahre 1936 schrieb Gustav Pauli - der zeitweilige Direktor der Bremer Kunsthalle - in seinen Erinnerungen über die Worpsweder Malerei: "In ihren frischen und naiv gemalten Bildern lernte man unbekannte Schönheiten des nord-deutschen Küstenlandes kennen." Sie suchten "im Alltäglichen das Seltene und im Gewöhnlichen das Schöne"⁴. Eine ausführlichere Bearbeitung des Themas erschien ihm offenbar nicht gerechtfertigt.

Erst nach dem zweiten Weltkrieg besann man sich wieder auf die Künstlerkolonie. Den Anlaß dazu bildete die zunehmende Wertschätzung der Malerei Paula Modersohn-Beckers. In einem Buch über ihre Hand-

¹ R.M.Rilke, Worpswede, Bielefeld und Leipzig 1903

² H.Bethge, Worpswede, Berlin 1907

³ S.D.Gallwitz, Dreißig Jahre Worpswede, Bremen 1922
u.K.Tegtmeier, Worpswede. Entwicklung, Wandlung, Gegenwart, Lübeck 1932

⁴ G.Pauli, Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936, S.167

zeichnungen nannte Günter Busch 1949 die Worpsweder Malerei eine "anachronistische Heimatkunst"¹; die Künstlerin war von dieser Beurteilung allerdings ausgeschlossen.

Eine Untersuchung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung der Worpsweder Malerei von Luise Schüßler² analysiert diese unter dem Gesichtspunkt der Heimatkunstabewegung, während der Jugendstil nur insoweit Erwähnung findet, als er "in Deutschland neben der Heimatkunst als etwas Geschlossenes"³ stand.

Insgesamt kann festgestellt werden, daß ein Großteil der Literatur über Worpswede in den fünfziger Jahren die Heimatkunst als Charakteristikum betrachtet. So heißt es in der Geschichte der modernen Malerei von Leopold Zahn (1958): "In der Künstlerkolonie Worpswede wurde eine stimmungs- und genrehafte Heimatkunst"⁴ gepflegt.

Im Rahmen der zahlreichen Publikationen über den Jugendstil seit Beginn der sechziger Jahre findet auch Worpswede Erwähnung. Laut Helmut Seling gehört es "ähnlich wie Neu-Dachau in den Umkreis des Jugendstils und jeder der hier lebenden Maler ist mehr oder weniger stark mit ihm verknüpft"⁵. In H. Helmut Hofstätters 'Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei' heißt es, "die Spannweite der Worpsweder Malerei (reiche) von der stimmungsbetonten, lyrischen Naturmalerei bis zum eigentlichen Jugendstil"⁶.

¹ G. Busch, Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen, Berlin 1949

² L. Schüßler, Die Worpsweder Malerei um 1900 und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung, Marburg 1951

³ ebenda, S. 159

⁴ L. Zahn, Geschichte der modernen Kunst, Berlin 1958, S. 57

⁵ H. Seling, Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg und München 1959, S. 151

⁶ H. H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1969, S. 210

Der Autor kommt schließlich zu dem Schluß, Worpsswede verdanke der Jugendstilmalerei "den Blick für die großen einfachen Formzusammenhänge und für den Stimmungswert der Farben"¹. Die angeführten Zitate verdeutlichen einen neuen Stand der Forschung: die Worpssweder Malerei wird nicht länger vom Jugendstil isoliert betrachtet, sondern in eine Beziehung zu diesem gebracht. Zu einer ausführlichen Diskussion dieser Annäherung kommt es jedoch an keiner Stelle.

Vor wenigen Jahren (1970) erfolgte erstmalig wieder eine gemeinsame Ausstellung der Bilder "Aus der Frühzeit der Künstlerkolonie"². Der dazu erschienene Ausstellungskatalog führt als wesentliche Merkmale der Worpssweder Malerei die Oberbegriffe "Landschaft" und "Heimat"³ an, während der Jugendstil in diesem Zusammenhang keine Erwähnung findet.

Eine ähnliche Auffassung legt auch Heinrich Wiegand Petzet in seinem Buch über Heinrich Vogelers Zeichnungen zugrunde: er bezeichnet die übrigen Worpssweder Künstler als "malende Naturlyriker"⁴ und differenziert an anderer Stelle zwischen der "Stilisierung" Vogelers und der "in Stimmungen schwärmen- den Landschaftskunst, die rings um ihn im Schwange war"⁵.

In jüngster Zeit fand Worpsswede im Rahmen der Diskussion um das Thema 'Künstlerkolonie' erneut Beachtung. In der Bearbeitung der 'Deutschen Künstlerkolonien und Künstlerorte' durch Gerhard Wietek⁶ wird es neben zahlreichen anderen Beispielen behandelt.

¹ H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S.208f

² Katalog "Aus der Frühzeit der Künstlerkolonie", Bremen 1970

³ ebenda, S.23

⁴ H.W.Petzet, Heinrich Vogeler. Zeichnungen, Köln 1976, S.18

⁵ ders. in: H.Vogeler, DIR. Gedichte, Frankfurt/M. 1973, S.68

⁶ G.Wietek, Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976

Dort werden die Worpsweder Maler als durchaus "konventionell" eingestuft, denn sie kamen "mit ihrer Stimmungs- und Freilichtmalerei dem deutschen Realismus nahe"¹.

Insgesamt wird die Künstlerkolonie Worpswede in der Literatur zumeist in Zusammenhang gesehen mit 'Heimatkunst' und 'Naturlyrismus', eine detailliertere Analyse der Beziehung zum Jugendstil wurde bisher nicht in Angriff genommen.

Über Fritz Mackensen, der einen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet, existiert bisher keine ausführliche Monographie. Während ihm im Rahmen der zahlreichen Abhandlungen über Worpswede zumeist nur ein Kapitel eingeräumt wird, sind einige Aufsätze ihm allein gewidmet: 1911 veröffentlichte Hans Bethge einen Bericht über ihn in 'Westermanns Monatsheften'². Zu Mackensens 70.Geburtstag erschien 1936 ein Artikel von Hans Wohltmann im Stader Archiv³ und 1953 wurde vom selben Autor ein Aufsatz über das 'Leben und Werk des Malers Fritz Mackensen' im Stader Jahrbuch abgedruckt⁴.

Ebenso wie eine Monographie steht bisher ein Verzeichnis der Gemälde Fritz Mackensens noch aus.

¹ K.V.Riedel, Worpswede, in: G.Wietek. Künstlerkolonien, 1976. S.101

² H.Bethge, Fritz Mackensen, in: W.M., Bd.111, II, 1911, S.485ff

³ H.Wohltmann, Fritz Mackensen-Worpswede. Zu seinem 70.Geburtstag am 8.April 1936, in: Stader Archiv, Neue Folge, Heft.27, 1937, S. 16ff

⁴ ders., Leben und Werk des Malers Fritz Mackensen-Worpswede, in: Stader Jahrbuch, Neue Folge, Heft 43, 1953, S.59ff

B. Historische Grundlage und Idee

I. Die Künstlerkolonie Worpswede

Die Künstlerkolonie Worpswede entstand zu einer Zeit des künstlerischen Umbruchs in Deutschland. Bei zahlreichen Künstlern regte sich Kritik an der von den Akademien vertretenen Kunstauffassungen; diese Entwicklung hatte die Bildung von Sezessionen¹ und Künstlerbünden zur Folge. Als Gegenbewegung gegen Historismus und Impressionismus² entstand der Jugendstil mit seiner Suche nach neuen Formen in Kunst und Leben.

Im Folgenden soll untersucht werden, welchen Einfluß die Jugendstilbewegung auf die Erscheinungsform der Künstlerkolonie und insbesondere auf ihre Entwicklung in Worpswede ausübte.

1. Künstlerkolonien als Erscheinungsform des Fin-de-Siècle

Obwohl bereits das gesamte 19. Jahrhundert Künstlerbünde gekannt hat³, erreichte ihre Entwicklung erst um 1895 den Höhepunkt.⁴ In Deutschland entstand Worpswede als eine Künstlerkolonie unter vielen; andere befanden sich in Willinghausen, Dachau und Darmstadt⁵, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹ Sezession in München: 1892; Sezession in Berlin: 1899

² vgl. L. Schüßler, Worpsweder Malerei, 1951, S. 159

³ ebenda, S. 163

⁴ vgl. G. Wietek, Künstlerkolonien, 1976 S. 6

⁵ Malerkolonie Willinghausen in der hessischen Schwalm; gegründet 1880, Blütezeit vor dem 1. Weltkrieg. Dachau bei München; Höhepunkt der Künstlerkolonie in den Jahren von 1885-1905.

Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt: 1899

Im benachbarten Frankreich war um 1850 die Künstlerkolonie Barbizon bei Fontainebleau gegründet worden; sie wurde in der Folgezeit auch für die Entwicklung in Deutschland vorbildhaft. Dort zeigte sich erstmals, "daß im 19. Jahrhundert Weiterentwicklung der Kunst sich aus den Zentren an die Peripherie verlagern konnte."¹ In Barbizon hatte sich eine vom akademischen Kunstbetrieb gelöste Gemeinschaft zusammengeschlossen, um sich einer antiklassischen Landschaftsmalerei zu widmen. Die Abwendung von der Akademie sollte in der Zeit des Jugendstils zu einem Charakteristikum der Künstlerkolonien werden.

Während für die Maler von Barbizon die Landschaft Anregung und Vorbild bedeutete, suchte Paul Gauguin in Pont-Aven² das 'Ursprüngliche' in der Natur. Er hatte die Zivilisation der Großstadt verlassen, um sich in der Bretagne - der rückständigsten Provinz Frankreichs - niederzulassen. Dort sammelte sich um Gauguin und Bernard ein Kreis von Interessierten;³ weniger die Schönheit als die Einfachheit der Landschaft war für die Künstler von Bedeutung. Sie alle sahen die bretonische Landschaft durch das Medium des neuen Stils, des 'Cloisonisme';⁴ mit Hilfe der neuen Stilmittel erstrebte man eine Malerei, die ihre Kraft aus der Ursprünglichkeit der Natur erhalten sollte.

Am Beispiel von Barbizon und Pont-Aven lassen sich die entscheidenden Kennzeichen der Künstlerkolonie aufzeigen: Unter dem Begriff 'Künstlerkolonie' versteht man eine vom offiziellen Kunstbetrieb losgelöste Gemeinschaft, die sich vorrangig in ländlichen Orten oder begrenzten Landschaften niedergelassen hat.⁵

¹ H.G.Sperlich, Akademie-Sezession-Avantgarde, in: Kat.Ausst.Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt 1976/77 Bd.3, S.7

² vgl.Kat.Ausst.Pont-Aven und die Nabis, München 1966,1

³ Charles Laval, Armand Seguin, Henri Moret, Henri de Chamaillard; vgl.H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, S.71

⁴ vgl.H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S.72

⁵ vgl.G.Wietek, Künstlerkolonien, 1976, S.6

Die Mitglieder waren häufig von einem romantischen Naturgefühl erfaßt, vermutlich, weil sie in der Regel nicht aus ländlichen Gegenden, sondern aus Städten stammten. Infolgedessen entwickelte sich in zahlreichen Künstlerkolonien eine Stimmung von "Ursprünglichkeit und gelebter Einfachheit mit märchenhaften Zügen"¹.

Die Gründungen von Künstlerkolonien am Ende des 19. Jahrhunderts sind oftmals zu begreifen als eine Reaktion auf die Umweltsituation, die sich vor allem auf die Industrialisierung und das Akademiewesen bezieht.² Der Rückzug von Künstlern in die unberührte Natur kann somit erklärt werden als Flucht vor den Realitäten der Großstadt.

Von noch größerer Bedeutung für das Wesen der Künstlerkolonien ist ein weiterer Aspekt gewesen: Als ein Kennzeichen des Jugendstils gilt der "Kampf gegen die Entartung des Geschmacks überhaupt"³, den man auf dem Wege einer Abwendung von der akademischen Malerei führen wollte. Die Akademien waren am Ende des 19. Jahrhunderts "Horte starrer und dogmatischer Kunst auffassungen und ... Protektoren zwar offizieller, aber nicht lebendiger Kunst"⁴. Sie hatten aufgehört, Mittelpunkt und Orientierungsfaktor des Kunstschaffens zu sein. Einen Eindruck von der damaligen Einschätzung der Akademie vermittelt die folgende Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn: "1884 kam ich auf die Akademie in Düsseldorf, wo ich durch das Zusammenleben mit meinen Kollegen und durch den Unterricht sehr enttäuscht wurde. ... Der trockene, poesie- und koloritlose Dücker konnte mich nicht fesseln."⁵

¹ H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S. 164

² vgl. G.Wietek, Künstlerkolonien, 1976, S.12

³ L.Schüßler, Worpsweder Malerei, 1951, S.160

⁴ H.G.Sperlich, Akademie-Sezession-Avantgarde, in: Kat.Ausst.Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt 1976/77, Bd.3, S.6

⁵ N.Mo.: Tagebuch von Otto Modersohn; Worpswede, den 15.2.1895

Diese Worte veranschaulichen, wie wenig Begeisterung er dem Studium an der Kunstschule entgegenbrachte. Ebenso wie Otto Modersohn erschien auch vielen anderen Künstlern eine Trennung von den Akademien der einzig mögliche Weg zu einer neuen und undogmatischen Kunst zu sein; an ihre Stelle sollte eine neue Umgebung treten, die unberührte Natur. Infolgedessen neigte man dazu, "Enclaven zu bilden, in denen Schönheit als Lebensgefühl gepflegt (wurde) und eine gemeinsame Stimmung alle Beteiligten (verband)..."¹ Für die Künstlerkolonie der Jugendstilzeit wurde die "Tendenz zur Koalition und Kooperation"² zu einem Hauptmerkmal; diese fand nicht zuletzt auch darin ihren Ausdruck, daß sich ihnen auch Dichter anschlossen. In diesem Zusammenhang ist auch der zweijährige Aufenthalt Rilkes in Worpswede zu sehen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die an der Wende zum 20. Jahrhundert entstandenen Künstlerkolonien zu begreifen sind als "Ausdruck eines neuen Lebensgefühls"³ und als Versuch, aus der bestehenden bürgerlichen Ordnung auszubrechen; sie deuten auf einen Umwandlungsprozeß im Bereich der Kunst hin.⁴ Die Bildung von Künstlerkolonien in dieser Zeit kann zudem verstanden werden als eine Kritik, mit der die Künstler dem "Pseudonaturalismus der Kunstschule"⁵ eine neue Kunstauffassung entgegenstellen wollten.

Der Jugendstil und sein Anspruch auf die 'Suche nach neuen Formen' findet in der Erscheinungsform

¹ H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S.39

² A.Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1973, S.823

³ K.Lankheit, in: Kat.Ausst. Aus der Zeit um 1900, Baden-Baden 1958, o.S.

⁴ vgl.Kat.Ausst. Secession, München 1964, S.2

⁵ W.Haftmann, Malerei im 20.Jahrhundert, München 1962, S.72

der Künstlerkolonie eine ideale Realisationsbasis.

2. Werdegang der Künstlerkolonie Worpswede

Die erste Anregung für die spätere Gründung einer Künstlerkolonie in Worpswede gab ein Ferienaufenthalt Fritz Mackensens in dem Moordorf. Über seine Ankunft berichtete er später: "Im Jahr 1884, als ich 18 Jahre alt war, kam ich in meinen ersten Akademieferien zum erstenmal nach Worpswede. Ich war von dem damaligen Vorsteher, Kaufmann Stolte ... eingeladen."¹ Offensichtlich gefiel es Mackensen in Worpswede, denn in den Jahren 1886 und 1887 verbrachte er dort wiederum seine Ferien.²

Im Sommer des Jahres 1889 fuhren die Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende³ gemeinsam mit der Absicht nach Worpswede, dort den Sommer zu verbringen. Otto Modersohn schrieb damals in sein Tagebuch: "Am Mittwoch, den 3. Juli kam ich ... voller Erwartung in Worpswede an. Ich fand ein höchst originelles Dorf, das auf mich einen durchaus fremdartigen Eindruck machte. ... nach allen Seiten (soweit man sehen konnte) alles so weit und groß wie am Meer..., wirklich ein Land so recht nach meinem Sinn."⁴ Nur wenig später, am 26. oder 27. August,

¹ F. Mackensen, Worpswede und seine ersten Maler, in: Stader Archiv, Neue Folge, Heft 30, 1940, S.5

² vgl. H. Wohltmann, ⁹1975, S.12

³ Otto Modersohn und Fritz Mackensen kannten sich aus ihrer gemeinsamen Studienzeit in Düsseldorf. Hans am Ende hatte Mackensen 1888 bei Diez in München kennengelernt. vgl. H. Wohltmann, ⁹1975, S.13

⁴ O. Modersohn/P. Modersohn-Becker, Briefe und Tagebücher, o.J., S.4

heißt es: "Wie wäre es, wenn wir überhaupt hier bleiben, zunächst mal sicher bis zum letzten Tage des Herbstes - ja den ganzen Winter.' Wir werden Feuer und Flamme, fort mit den Akademien, die Natur ist unsere Lehrerin und danach müssen wir handeln."¹ Der Vorschlag Modersohns, den Winter über dort zu bleiben, wurde von den drei Malern sogleich akzeptiert, denn "Worpswede war uns in der Zeit ... so nahe gerückt, daß eine Trennung fast unmöglich war;"² eine enge Bindung an die Akademie, die sie hätte zurückhalten können, verspürten sie offensichtlich nicht. Die Entscheidung, Worpswede auch im Winter nicht zu verlassen, ist mit der Gründung der Künstlerkolonie gleichzusetzen.

Den ersten Winter, den Mackensen, Modersohn und am Ende in dem Moordorf verbrachten, beschrieb Fritz Overbeck 1895 in der 'Kunst für Alle': "Gastfrei öffnete ein reicher Bauer den dreien sein Gehöft, wo sie den Winter über ein merkwürdiges Leben führten. Wohl sah sie nicht jeder Tag an der Staffelei, mancher vielmehr mit Dingen beschäftigt, welche die Schulweisheit des Philisters als mit der Kunst nicht in Zusammenhang stehend erachtet, so liefen sie Schlittschuh, fingen und zähmten Vögel und trieben mehr dergleichen Liebhabereien, aber sie blieben stets im Verkehr mit der Natur und empfingen so unbewußt Eindrücke, welche keine Professorenweisheit ihnen hätte ersetzen können."³

Unterbrochen wurde dieser Winteraufenthalt lediglich durch einen Besuch der Weltausstellung in Paris, wo die drei Maler besonders von Millet beeindruckt waren.⁴

¹ O.Modersohn/P.Modersohn-Becker, Briefe und Tagebücher o.J., S.4

² ebenda

³ F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A. 11.Jg., 1895/96, S.23f

⁴ vgl.K.Tegtmeier, Worpswede, Lübeck 1932, S.18

In den folgenden Jahren verbrachten die Mitglieder der Künstlerkolonie stets den Sommer in Worpswede, während sie im Winter für einige Zeit in die Stadt zogen, zum Beispiel nach Berlin und Hamburg.¹ Die Begeisterung für das Leben im Moor hielt unvermindert an; ein Brief von Mackensen an Modersohn vom 12.12.1890 veranschaulicht dies: "Du lobst Worpswede gar nicht zuviel, denn es hat wirklich wunderbare Reize, alles ist urwüchsig und interessant."²

Die Entwicklung der Worpsweder Künstler wurde in nicht unerheblichem Maße durch die zeitgenössische Literatur beeinflusst. Von Bedeutung war für sie vor allem Julius Langbehn's 'Rembrandt als Erzieher'³, wie aus einem Brief Hans am Ende an Otto Modersohn vom 4. November 1890 hervorgeht: "Rembrandt als Erzieher ist unser täglicher Genuß".⁴ Wenige Jahre später schrieb Otto Modersohn diesbezüglich in sein Tagebuch: "Das ganze Buch ist ein Hohelied auf die Subjektivität, auf Individualität..."⁵ Langbehn's Text auf welchen er hier Bezug nimmt, lautet: "Die treibende Grund- und Urkraft allen Deutschtums aber heißt Individualismus... . Zu dieser ihm angeborenen, jedoch im Laufe der Zeit vielfach verloren gegangenen Eigenschaft muß der Deutsche zurückerzogen werden. ... Die Erziehung zum Individualismus erweist sich mithin als die nächste Aufgabe des deutschen Volkes auf geistigem Gebiet..."⁶ Unter allen deutschen Künstlern ist aber der individuellste Rembrandt."⁷ Die vorbildhafte

¹ vgl. L. Schüßler, Worpsweder Malerei, 1951, S. 231

² N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Worpswede, den 12.12.1890

³ Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1. Auflage 1890

⁴ W.A.: Brief von H. am Ende an Modersohn; Worpswede, den 4.11.1890

⁵ W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 20.12.1894

⁶ J. Langbehn, Rembrandt als Erzieher, Leipzig 1893, S. 3

⁷ ebenda, S. 9

Stellung Rembrandts für die Worpsweder und für die 'deutschen' Künstler im allgemeinen wird an dieser Stelle deutlich. Auffällig erscheint auch die Rezeption Rembrandts am Ende des 19. Jahrhunderts, die vor allem Begriffe wie 'Urkraft', 'Deutschtum' und Individualismus betont; auch das Rembrandtbild der Mitglieder der Künstlerkolonie blieb davon nicht unbeeinflusst.

Im Jahr 1892 kam Fritz Overbeck - ein Freund Modersohns - von der Düsseldorfer Akademie erstmals nach Worpswede, um sich nach der Beendigung seines Studiums im Winter 1893/94 dort endgültig niederzulassen

Wenig später (1894) zog Heinrich Vogeler nach Worpswede. Er erwarb dort im nachfolgenden Jahr den Barkenhoff, der bald zum geistigen Mittelpunkt der Künstlerkolonie werden sollte.² Im Hause Vogelers wurde auch eine alte Kupferpresse untergebracht, die die Künstler gemeinsam von Felsing in Berlin erworben hatten; sie druckten dort von nun an ihre Graphik selbst.³

Mitte der neunziger Jahre besaß die Künstlerkolonie Worpswede in informierten Kreisen bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad; dies wird durch einen Brief Modersohns an Mackensen belegt: "Wenn du wüßtest welches Unglück über unser friedliches Dörfchen hereingebrochen... Die traulichen Zeiten sind dahin, da man sich von der Welt ... zurückziehen konnte in die erhabene Stille der Natur, in das einzige Dörfchen. Zehn Maler wandern jetzt hier herum..."⁴ Nur wenige

¹ vgl. G. Busch, Worpswede, o.J., S. 7

² ebenda

³ vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 66

⁴ W.A.: Brief von Modersohn an Mackensen; Worpswede, den 13.9.1894

Wochen zuvor hatte Fritz Overbeck in einem Brief an Modersohn gefordert: "Bedenke, daß es gilt, 'unser' Worpswede zu verteidigen, damit es nicht entweiht werde und herabsinke zu einem Nest, wo das Künstlerproletariat sich sommerliche Rendezvous gibt, ... die nicht in unser Programm ehrlicher Arbeit und ernsten Strebens passen."¹ Die Mitglieder der Künstlerkolonie waren offensichtlich bemüht, unter sich zu bleiben. Fremde 'Eindringlinge' - so fürchtete man - könnten das 'Erleben der Natur' gefährden und somit auch ihre Kunst.

Die Popularität Worpswedens beschränkte sich damals auf Künstlerkreise, sogar im nahen Bremen kannte man die Künstlerkolonie 1894 einer Notiz in den 'Bremer Nachrichten' zufolge kaum: "Außer einigen gelegentlichen Zeitungsnotizen, daß in Worpswede Maler wären, war fast nicht davon bekannt, ja sogar die tatsächliche Existenz einer ganzen Kolonie, die Jahr für Jahr wiederkehrte, war in Bremen fast nur einigen Kunstfreunden bekannt."²

Im Herbst des Jahres 1894 schlossen sich die fünf Maler zur "Künstlervereinigung Worpswede" zusammen, um gemeinsam in der Bremer Kunsthalle auszustellen. Beim dortigen Publikum stießen die Worpsweder Bilder größtenteils auf Ablehnung, welche als Hinweis auf ein Unbehagen gegenüber der neuen Kunstrichtung begriffen werden kann. Für die Künstler führte die Ausstellung dennoch zu einem Erfolg: der Präsident der Münchener Kunstgenossenschaft von Stieler besuchte sie auf der Durchreise und lud daraufhin die Künstlervereinigung Worpswede zur Jahresausstellung in den Münchener Glaspalast ein.³ Nachdem die Worpsweder

¹ W.A.: Brief von Overbeck an Modersohn; Bückeburg, den 12.7.94

² zitiert in: D. Erlay, Worpswede-Bremen-Moskau. Der Weg des Heinrich Vogeler, Bremen 1972, S.9

³ vgl. H. Wohltmann, 1975, S.18

Künstler von dieser Einladung in Kenntnis gesetzt waren, schlug Fritz Overbeck vor: "Ferner bin ich auch ganz dafür, daß dieses schmeichelhafte Anerbieten in den Bremer Nachrichten bekannt gemacht wird. Wir brechen dadurch besser als durch alle Broschüren der Bremer Philisterkritik die Spitze ab."¹ Offensichtlich war man über die Reaktion des Bremer Publikums und der Presse verärgert. In München hatten die Mitglieder der Künstlerkolonie einen umso größeren Erfolg; ihre Bilder wurden mit Interesse und Begeisterung aufgenommen, denn die "Bildmotive entsprachen dem Bedürfnis nach Ursprünglichkeit und stießen auf eine von der allgemeinen Heidebegeisterung geschaffenen Aufnahmebereitschaft".²

Die positive Resonanz der Münchener Ausstellung zeigte auch in Worpswede ihre Auswirkung. Heinrich Vogeler schrieb dazu in seinen Erinnerungen: "Es waren drei Münchener Maler gekommen, von unseren Erfolgen in München angelockt... Die älteren Worpsweder Maler, die Begründer der Kolonie, waren erbost über die bayrischen Eindringlinge... und verlangten von uns, daß wir keinen Verkehr mit den Leuten haben sollten. Aber wir sahen absolut keine Gründe dafür, hatten im Gegenteil das Gefühl, daß die drei Münchener, Ubbelohde, Thalheimer und Gröber, manche neue Anregung in unsere Abgeschlossenheit bringen könnten."³ Wie schon im Jahr zuvor zeigte sich erneut eine ablehnende Haltung gegenüber auswärtigen Malern und ihrem Einfluß. Eine Tendenz zur Isolation kennzeichnete offensichtlich in diesen Jahren das Wesen der Künstlerkolonie; entscheidend geprägt wurde diese Haltung von den konservativen Malern Fritz Mackensen und Hans am Ende.⁴

¹ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Flensburg, den 21.4.1895

² K.V. Riedel, Worpswede, in: G. Wietek, Künstlerkolonien, 1976, S. 101

³ H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 58

⁴ vgl. ebenda, S. 58f

In ähnlicher Weise skizzierte auch Otto Modersohn in seinem Tagebuch die Situation: "Worpswede wird wie Barbizon, ein Cockburnspath. An jenen Orten herrschte nah verwandte, neue Anschauungen, denen ihre Vertreter zum Siege verhalfen. Und in Worpswede? Mackensen vertritt eine Kunst, wie sie vor sechzehn Jahren neu war, einfacher Naturalismus... Am Ende zählt kaum. Vogeler ist ganz in äußerlicher Nachahmung der Engländer und Verehrung Botticellis... Und ich? Ich will auf neue, frische, unverbrauchte Art, nach einem inneren Drange malen; ... deutsch im Empfinden und Ausdruck, delikat, auch in der Malweise. Overbeck ist mir verwandt, er huldigt in Bildern und Radierungen ähnlichen Anschauungen. So sind wir alle verschieden, eine richtige deutsche Vielstaaterie herrscht in Worpswede. Es ist nur ein Ort, wo mehr zufällig eine Reihe von Malern zusammenkommen... Worpswede wird in Zukunft nur Studienplatz sein..."¹

Im Sommer des Jahres 1897 kam Paula Becker - die später den Maler Otto Modersohn heiratete - erstmals für einige Wochen nach Worpswede; sie stammte, ebenso wie Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler, aus Bremen. Nach dem Abschluß ihres Studiums im September 1898 zog sie nach Worpswede und wurde dort Schülerin von Fritz Mackensen. "Die Forschheit und Nüchternheit, mit der der junge Maler der Natur gegenüberstand, gefiel ihr. 'Bei dem kann man was lernen', sagte sie."² Zur gleichen Zeit kam auch die Bildhauerin Clara Westhoff in die Künstlerkolonie;³ Über die gemeinsame Zeit mit

¹ N.Mo.: Tagebuch von Otto Modersohn; 16.2.1895

² H.Vogeler, Erinnerungen, 1952, S.96

³ Weitere Künstler, die nach Worpswede kamen, waren Karl Krummacher (1899), Walter Bertelsmann (1902), Hertha Stahlschmidt (die spätere Frau Mackensens), Hermine Rother (die spätere Frau Overbecks) u.a. vgl. K.V. Riedel, in: G. Wietek, Künstlerkolonien, 1976, S.102

Paula Becker schrieb sie später: "Worpswede bedeutete für uns ein schönes, köstliches Geschenk. Das Ankommen dort, das Dortbleiben und Dortbleibendürfen war wie der Anbruch eines unaufhörlichen Sonntags. ... Man hatte keine andern Pflichten, als diesen Himmel täglich und stündlich zu erleben..."¹

Der Herbst des Jahres 1899 brachte eine grundlegende Veränderung der Struktur der Künstlerkolonie: Otto Modersohn, Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler traten aus der 'Künstlervereinigung Worpswede' aus. Sie alle strebten nach mehr persönlicher und künstlerischer Unabhängigkeit, zudem wollten sie nicht mehr gemeinsam ausstellen. Die Trennung löste nicht nur bei dem Direktor der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, Überraschung aus - er sah damit das Ende ihrer großen Ausstellungserfolge kommen² -, sondern auch Carl Hauptmann schrieb an seinen Freund Otto Modersohn: "Daß es mir eine große Überraschung war, Ihre so bestimmte Trennung von Mackensen, Vinnen und am Ende, können Sie sich denken. Ich hatte mir das Ereignis nicht so nahe gedacht. Aber was man nicht halten kann, muß man rechtzeitig brechen. Sonst hat man zuviel kraftspannende Kümernisse. ... An sich und nach außen, in unserer Zeit der Vereine, ist ja eine Erscheinung in Massen immer sicherer, beachtet zu werden. Ich für meinen Teil habe ja doch nie rechten Sinn dafür gehabt, weil es immer um Eigenheiten und Freiheiten geschehen ist, wenn in der Produktion fremde Stimmen und Rücksichten auch nur ganz leise sich einmischen."

¹ C. Westhoff, in: R. Hetsch, Paula Modersohn-Becker, 1932, S. 42

² vgl. G. Pauli, Erinnerungen, Tübingen 1936, S. 168: "Man kann sich .. meine Verblüffung vorstellen, als der erste Brief, den ich auf meinem Schreibtisch in der Kunsthalle Anfang Oktober 1899 vorfand, mir die Auflösung der Gruppe anzeigte."

³ C. Hauptmann, Briefe mit O. Modersohn, 1938, S. 5

Der Austritt der drei Maler aus der Künstlervereinigung verdeutlicht, daß sie die Gefahr einer zu engen gegenseitigen Bindung erkannt hatten; zugleich kann mit dem Zeitpunkt ihrer Trennung ein gewisser Wandel im Wesen der Künstlerkolonie Worpswede angesetzt werden: die Verbindung der Mitglieder lockerte sich und die Möglichkeit zu einer individuellen Entfaltung war gegeben.

Auch die äußerlichen Gegebenheiten in Worpswede waren im Begriff, sich zu wandeln. Der urwüchsige Zustand des Moordorfes, den die Maler 1889 vorgefunden hatten, wich in zunehmendem Maß einer kultivierten Landschaft.¹ Um die Jahrhundertwende kam das Teufelsmoor geradezu in Mode, es wurde für die Bremer zu einem beliebten Ausflugsziel; diese Entwicklung hatte zur Folge, daß Worpswede 1903 einen eigenen Bahnan-schluß erhielt und auf diese Weise schnell und leicht zu erreichen war.

Von großer Bedeutung für die Künstlerkolonie war der Aufenthalt Rainer Maria Rilkes in den Jahren 1900 bis 1902. Vogeler hatte ihn 1898 in Florenz kennen-gelernt und zu sich nach Worpswede eingeladen. 1901 heiratete Rilke die Bildhauerin Clara Westhoff; im selben Jahr fanden auch die Hochzeiten von Martha Schröder und Heinrich Vogeler sowie von Paula Becker und Otto Modersohn statt. Die beiden letzteren besuchten auf ihrer Hochzeitsreise Carl Hauptmann in Schreiberhau. Modersohn beschrieb später die Reise: "Dr. Karl Hauptmann, der oft in Worpswede mein Gast war, hatte uns eingeladen. Mit ihm, seiner Frau und seinen Freunden, Professor Sombart, Bölsche und Wille verbrachten wir sehr interessante Tage. Auch bei Gerhart Hauptmann, den Paula sehr verehrte, verweilten wir in Agnetendorf."² Interessant ist in diesem Zu-

¹ vgl. O. Stelzer, Paula Modersohn, Berlin 1958, S. 11

² O. Modersohn, in: R. Hetsch, Paula Modersohn-Becker, 1932, S. 21f

sammenhang, daß sich auch in Schreiberhau (Riesengebirge) in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts um Carl und Gerhard Hauptmann Ansätze einer Künstlerkolonie gebildet hatten; mehrere Dichter und Maler siedelten sich dort an.¹ Auf derselben Reise machten Paula und Otto Modersohn auch noch in Dachau Station, so daß sie mit zwei Künstlerkolonien in Berührung gekommen waren.

In Wörpsweide wurde Vogelers Barkenhoff für einige Jahre so etwas wie "ein kleiner deutscher Musenhof"²; Dichter, Musiker und Künstler waren häufig bei Vogelers zu Gast, so beispielsweise Carl und Gerhard Hauptmann, Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder.³ Die Zusammentreffen - sie fanden meist am Sonntag statt - beschrieb Otto Modersohn in folgender Weise: "Den Nachmittag und Abend verbrachten wir meist in Vogelers reizendem Haus, dem 'Barkenhoff'. Dann trug sie (Paula Modersohn-Becker) mit Vorliebe ein weißes Kleid wie auch die anderen Damen. Oft kamen Gäste. Wenn Karl Hauptmann oder Rainer Maria Rilke anwesend waren, gab es interessante Gespräche oder sie lasen uns aus ihren Werken vor. ... Im Sommer saßen wir auf der Terrasse vor dem Haus⁴, an Winterabenden am offenen Kamin in der alten Deele; die Männer rauchten aus holländischen Tonpfeifen."⁵

In einer Tagebuchaufzeichnung Rilkes vom 10. September 1900 heißt es bezüglich der Zusammenkünfte im Hause Vogelers: "Und am siebten (Tag - Sonntag) empfangen ich im weißen Saal bei zwölf Kerzen, die in

¹ vgl. G. Wietek, Künstlerkolonien, 1976, S. 136

² H. W. Petzet, Heinrich Vogeler, 1973, S. 69

³ O. J. Bierbaum, A. W. Heymel und R. A. Schröder waren Herausgeber der Zeitschrift "Die Insel"

⁴ vgl. Vogelers Gemälde "Das Konzert", 1905, (Abb. 47)

⁵ O. Modersohn, in: R. Hetsch, Paula Modersohn-Becker, 1932, S. 26

hohen silbernen Leuchtern stehen, die ernstesten Männer der Gegend und sehr schöne schlanke Mädchen in Weiß, die, wenn ich sie bitte, Lieder spielen und singen und sich zusammensetzen, in feinen Empirestühlen, und die vornehmsten Bilder sind und der köstlichste Überfluß..."¹ An anderer Stelle schilderte er: "Ich gebe Gesellschaften. Dr. Hauptmann kommt mit zwei Schwestern, einer blonden und einer dunklen, über den Berg... Wir sitzen im Musiksaal. Du kennst ihn: weiß, weiße Türen, Vasen darüber gemalt, aus denen Rosenketten sanft zu beiden Seiten fallen. Alte Stiche, kleine galante Gartenszenen, graziöse Porträts,... Empirestühle... Man spielt Richard Strauß, Robert Franz, Schubert... Später, da man mich bittet, lese ich einiges..."² Rilkes Tagebuchaufzeichnungen veranschaulichen eine Fin-de-Siècle-Stimmung, die damals in Worpsswede, insbesondere aber im Barkenhoff wirksam war.

Bezüglich des Charakters der Künstlerkolonie Worpsswede kann eine Wandlung im Vergleich zu früheren Zeiten festgestellt werden. Während vor der Jahrhundertwende Mackensen als führende Persönlichkeit galt und auf eine gewisse Abgrenzung der Künstlerkolonie gedrängt hatte, trug nun Vogelers gastfreundliches Haus zu einem intensiven Kontakt mit anderen Künstlern und Dichtern bei. So entfaltete sich in den Jahren von 1900 bis 1907 ein reges geistiges Leben in Worpsswede, angeregt durch Rainer-Maria Rilke, aber auch durch die aufgeschlossene Paula Modersohn-Becker. Zu Beginn des Jahres 1901 notierte Otto Modersohn in sein Tagebuch: "Ich glaube, daß ich nie eine angeregtere, reichere Zeit erlebt habe. Bilder sehen, Kunst, Musik, Literatur, ... glückliche Arbeit, alles

¹ R.M.Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1973, S.218

² ebenda, S.198

vereinigte sich, um eine wahrhaft ideale Zeit zu bilden. Und Paula war der Mittelpunkt."¹ Die Malerin lebte und arbeitete nicht - wie die anderen - zurückgezogen in Worpswede, sondern reiste regelmäßig nach Paris², teilweise in Begleitung ihres Mannes, Clara Silke-Westphals, Fritz Overbecks und Heinrich Vogelers.

In der Nordwestdeutschen Kunstausstellung des Jahres 1905 in Oldenburg stellten die Worpsweder Maler noch einmal gemeinsam aus. Den Schwerpunkt der Worpsweder Abteilung bildeten jedoch nicht mehr die Gründer der Kolonie, sondern Heinrich Vogeler mit seinen Bildern und Möbelentwürfen.³ Mackensens Werke riefen nicht mehr dieselbe Begeisterung hervor wie 1895 in München, vermutlich, weil sie der in der Ausstellung dominierenden Jugendstil nicht nahestanden.

Auch bei der "Deutschen Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen", die im Frühjahr 1906 stattfand, traten die Worpsweder Künstler nicht hervor. Allein von Paula Modersohn-Becker und Heinrich Vogeler hatte man Bilder in die Ausstellung aufgenommen.⁴

Als erster verließ im Jahr 1905 Fritz Overbeck die Künstlerkolonie, er zog nach Bräcken bei Vegesack. Nachdem er einigen Abstand zu der Künstlerkolonie gewonnen hatte, äußerte er gegenüber Modersohn folgende Kritik: "Wir Worpsweder haben in den letzten Jahren, abgesehen von Deiner Frau, im Grunde doch nichts hervorgebracht, was uns stolz machen könnte... Vielleicht findest Du mich zu klein von uns denkend, aber ich für meinen Teil halte es für weise, diese Stimmung zu kultivieren, um besseres zu leisten."⁵

¹ N.W.: Tagebuch von Otto Modersohn; 15.1.1901

² Paula Modersohn-Becker reiste 1900, 1902, 1905, 1906 und 1907 nach Paris

³ vgl. Kat. Ausst. Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg 1905, S.6ff

⁴ vgl. S. Pauli, Die Deutsche Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen, in: K.F.A., 23.Jg. 1907-08, S.356

⁵ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; 3.9.1908

Zu der angestrebten 'besseren Leistung' gelangte Fritz Overbeck ebensowenig wie die anderen Worpseweder; er starb bereits am 9. Juni 1909. Nach dem plötzlichen Tod seiner Frau im November 1907 verließ auch Otto Modersohn Worpswede, um sich im benachbarten Fischerhude niederzulassen. Fritz Mackensen wurde 1908 als Professor an die Kunstschule Weimar berufen, so daß nur noch Hans am Ende und Heinrich Vogeler in Worpswede blieben. Hans am Ende nahm wenige Jahre später am ersten Weltkrieg teil und starb im Jahr 1918 an den Folgen seiner Verwundungen. Heinrich Vogeler lebte noch bis 1923 in Worpswede, um dann nach Rußland zu ziehen, von wo er nicht mehr zurückkehrte.

Die vorliegende Arbeit schließt die Betrachtungen zur Künstlerkolonie Worpswede mit dem Jahr 1908 ab, da zu diesem Zeitpunkt von der ersten Generation der Mitglieder allein Vogeler und am Ende zurückgeblieben waren; eine Weiterentwicklung der Künstlerkolonie die im Zusammenhang mit dieser Arbeit von Bedeutung wäre, erfolgte nach diesem Zeitpunkt nicht mehr.

3. Die Moorlandschaft als Standort

Indem sich die Mitglieder der Künstlerkolonie Worpswede im 'Teufelsmoor' bei Bremen niederließen, entdeckten sie eine Landschaft für die Malerei, der im damaligen Kunstschaffen eine untergeordnete Bedeutung zukam; ihr neues Bildthema - die Moorlandschaft - war erst durch die 'Schule von Barbizon' darstellungswürdig geworden. Obwohl die Siedlung Worpswede bereits um 1750 in Rahmen einer teilweisen Kultivierung des Moores angelegt worden war¹, und in

¹ vgl. H. Wohltmann, ⁹1975, S. 11

Holland sogar seit Beginn des 18. Jahrhunderts Moorkolonien bestanden, "brauchte es fast zwei Jahrhunderte, bis Moor und Moorbauern durch die Künstler für das Kollektivempfinden in Erscheinung traten"¹. Selbst für die Maler Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler, die beide aus dem nahegelegenen Bremen stammten, hatte sich Worpswede erst nach der Gründung der Künstlerkolonie zu einem Anziehungspunkt entwickelt.

Zum besseren Verständnis des Charakters einer Moorlandschaft trägt die folgende Definition bei: "Moore entstehen, wo die Bedingungen für ein üppiges Pflanzenwachstum gegeben sind, und andererseits ... größere, die Pflanzenreste umgebenden Wassermengen den Zutritt des Luftsaurestoffes ganz oder teilweise verhindern. ... Von den gewöhnlichen Bodenarten unterscheiden sich (Moorböden) ... durch... den ihrem hohen Wasseraufsaugungsvermögen entsprechenden grossen Wassergehalt."² Das Moor ist also eine vom Wasser geprägte Landschaft, die in einem langen Zeitraum ohne menschliches Zutun entstanden ist. Es ist zu begreifen als eine Verkörperung des Naturhaften, der unberührten Natur und es erlangte deshalb in der Zeit des Jugendstils häufig die Bedeutung eines "Ortes der Wiedergeburt"³.

Für die Worpsweder Maler wurde die Moorlandschaft zu einem stimmungsvollen Erlebnis, was besonders in Overbecks Brief aus Worpswede zum Ausdruck kommt: "Ein leiser Hauch Schwermut liegt ausgebreitet über der Landschaft. Ernst und schweigend umgeben weite Moore und sumpfige Wiesenpläne das Dorf, das, als suche es Zuflucht gegen unbekannte Schrecknisse, sich an dem steilen Hange einer alten Düne, dem Weyerberge, zusammendrängt."⁴ Das Worpsweder Teufelsmoor wird als

¹ R.Minder, Lüneburger Heide und Worpswede, 1969, S.64

² Meyers Konversationslexikon, Bd.12, Leipzig und Wien 1896, S.505f

³ R.Minder, Lüneburger Heide und Worpswede, 1969, S.63

⁴ F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A.11.Jg. 1895/96, S.21

eine ruhige und zugleich schwermütige Landschaft charakterisiert; auch die Farben des Moores und der Heide unterstreichen diesen Ausdruck, sie bilden ein "Ineinander von verbranntem Gras, tiefdunklem Heidekraut, violetter Blüte, versteckten Blumen, deren Licht im Gewebe verschwindet."¹ Diese braun-rote Farbigkeit findet sich in einem Großteil der Worpsweder Bilder wieder; die Landschaften Otto Modersohns sind besonders geprägt von der "eigentümlichen Kraft der Farbe, die der Moorlandschaft eigen ist, wenn sich die Luft in dem dunklen Schwarz der Torfgräben spiegelt."²

Der Einfluß von Stimmung und Farbigkeit des Moores auf die Worpsweder Malerei wird auch in der folgenden Aufzeichnung deutlich. Über seinen ersten Besuch in Worpswede im Sommer 1884 schrieb Fritz Mackensen: "Als der Weg dann über die Wümme führte, war das Luftgespiegel im Wasser so zauberhaft, daß ich aus dem Staunen nicht herauskam. Ich hatte nie etwas Ähnliches gesehen."³ Und Fritz Overbeck schrieb 1895 "Wenn ich die Worpsweder Eigenart in Kürze kennzeichnen sollte, so würde ich hinweisen auf Theodor Storm, durch dessen Dichtung ein nach meinem Gefühl dem Charakter der Gegend verwandter Zug geht."⁴ Ein Vergleich mit Storms Novelle 'Der Schimmelreiter' drängt sich auf, wo es an einer Stelle heißt: "Wie eine wilde Jagd trieben die Wolken am Himmel; unten lag die weite Marsch wie eine unerkennbare, von unruhigen Schatten erfüllte Wüste."⁵ Diese Schilderung der Marschlandschaft am Deich könnte ebenso gut die Worpsweder Moorlandschaft kennzeichnen.

¹ E. Bloch, Herbst, Sumpf und Heide, 1932, S. 69

² H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 51

³ F. Mackensen, Worpswede und seine ersten Maler, in: Stader Archiv, Neue Folge, Heft 30, 1940, S. 6

⁴ F. Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A., 11. Jg., 1895/96, S. 21

⁵ Th. Storm, Der Schimmelreiter, in: Novellen, Gütersloh 1948, S. 295 (Die Novelle wurde 1886-88 geschrieben.)

Ein interessanter Vergleich mit zeitgenössischer Dichtung findet sich in einer frühen Tagebuchaufzeichnung von Paula Modersohn-Becker: "Worpswede, Worpswede, Worpswede! Versunkene-Glocke-Stimmung! Birken, Birken, Kiefern und alte Weiden. Schönes braunes Moor, köstliches Braun! Die Kanäle mit den schwarzen Spiegelungen, asphaltschwarz. Die Hamme mit ihren dunklen Segeln. Es ist ein Wunderland, ein Götterland."¹ Der Vergleich Worpswedens mit Gerhard Hauptmanns Märchendrama "Die versunkene Glocke"² ist kennzeichnend für das Empfinden Paula Modersohn-Beckers und der anderen Mitglieder der Künstlerkolonie in der Zeit um 1900: man erlebte die Landschaft in einer Art romantischer Verklärung, in einer Märchenstimmung; nicht zuletzt trug dazu die düstere und melancholisch wirkende Farbigkeit des Moores bei.

Das Moor und die Heide waren nicht allein für die Worpsweder Malerei von Bedeutung, sondern auch für die des Jugendstils im allgemeinen: "Sumpf und Heide.. sind die beiden nahegelegenen Landschaften dieses Stils; ... Von hier kommt der grünliche oder bräunlich ockerne Farbton in allem... Von hier stammen die schlanken gewellten Linien, die Flachkurven oder parallelen Schnörkel, welche allesamt in den Krinogeln des moorigen Wassers oder in Schilf, Sumpfpflanzen, Wasserrosen ihre Natur haben."³ So weisen der Formenkanon des Jugendstils und die in der Moorlandschaft auftretenden Formen gewisse Gemeinsamkeiten auf.

¹ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 48

² G. Hauptmann, Die versunkene Glocke, Berlin 1897. Uraufführung des Stückes: 1896 in Berlin. Zum Inhalt: Der Glockengießer Heinrich findet sich nach einem Absturz im Gebirge in einem Märchenland wieder; dort umgeben ihn das elbische Wesen Rautendelein, Geister und Elfen; Heinrich lebt fortan in der Märchenwelt.

³ E. Bloch, Herbst, Sumpf und Heide, 1932, S. 71

Das Moor ist vom Element des Wassers geprägt, welches sich ständig in Bewegung befindet, immerfort neue Linien, Formen und Strukturen herausbildet und damit zu einer Anregung für das Linienspiel des Jugendstils wurde. Die Ornamentik dieses Stils befindet sich in einer "merkwürdigen Affinität zu einer bestimmten Landschaft, zu einer solchen zudem, die so ausschließlich kaum noch Ornamente abgegeben hatte."¹

Ebenso wie der 'ornamentale' Charakter des Moores als stilprägender Faktor für die Kunst des Jugendstils Bedeutung erlangte, blieb auch die Worpsweder Malerei davon nicht unbeeinflusst. Ein Beleg findet sich in Overbecks Brief aus Worpswede: "Von der einsamen Höhe schweift weithin der Blick ins Land hinaus, über Moor und Heide, Felder und Wiesen... Wasserläufe blitzen auf und der Spiegel der schlangengleich gewundenen Hamme, darauf in stiller geheimnisvoller Fahrt schwarze Segel durchs Land ziehen."² Der kleine Fluß Hamme wird in der Beschreibung des Malers zu einer 'schlangengleich gewundenen' Linie, zu einer für die Jugendstilkunst charakteristischen Form.

Abschließend ist festzustellen, daß sowohl die Stimmung als auch formale Elemente der Moorlandschaft zu einer Ausbildung der Jugendstilornamentik beigetragen haben. Naturelemente wie der "Wind und vornehmlich das ziehende, wellige Wasser"³ haben eine vorbildhafte Wirkung ausgeübt.

Für die Ausprägung der Worpsweder Malerei war der Standort der Künstlerkolonie im Teufelsmoor von entscheidender Bedeutung. Nur in dieser einsamen, ausgeprägten Moorlandschaft konnten die Maler die für sie

¹ E.Bloch, Herbst, Sumpf u. Heide, 1932, S.73

² F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A. 11.Jg., 1895/96, S.21

³ R.Schmutzler, Art Nouveau, 1962, S.260

so charakteristischen Stimmungen, Farben und Formen so eindringlich erfassen und darstellen. Die Abgelegenheit der Künstlerkolonie führte notwendigerweise zu einer Fixierung auf die dortige Landschaft, so daß das bisher kaum dargestellte Moor zu einem vielfältig gemalten Bildthema wurde. Der Standort der Künstlerkolonie in der Moorlandschaft entwickelte sich zu einem Charakteristikum der Worpsweder Malerei.

4. Einheit von Kunst und Leben

Die Künstlerkolonie wurde in hohem Maße von dem Leitgedanken der Jugendstilepoche, dem Gesamtkunstwerk¹, beeinflußt. Das Streben nach einer umfassenden Gestaltung von Kunst und Leben wurde im wesentlichen von zwei Komponenten bestimmt: sie bestanden einerseits in dem Versuch der Künstler, ein einfaches naturbezogenes Leben in der Gemeinschaft mit künstlerischer Arbeit zu verbinden. Zum anderen strebte man in Worpswede nach 'Schönheit', die vor allem durch die unberührte und unverfälschte Natur verkörpert wurde. Indem die Maler eine nach ihren Maßstäben 'schöne Landschaft' als Standort der Künstlerkolonie auswählten, trugen sie bewußt zu der Gestaltung ihres Lebens und auch ihrer Kunst bei.

Auf die Formung ihrer näheren Umwelt legten die in Worpswede lebenden Maler großen Wert, beispielsweise die der Gärten: In Vogelers Garten waren die Blumenbeete wie gezirkelt angelegt², auch die Terrasse seines Barkenhoffs hatte er vollkommen symmetrisch

¹Der Idee des Gesamtkunstwerkes verhalf William Morris (1834-1896) zum Durchbruch. vgl.dazu H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S.17

²vgl.Vogelers Bild "Blumenbeete", 1906 (Abb.48)

konzipiert, was auch durch die symmetrische Aufstellung von Lorbeerbäumchen auf den Podesten der Freitreppe, von Vasen und Urnen eine bis ins letzte reichende Betonung fand.¹ Paula Modersohn-Becker befaßte sich ebenfalls intensiv mit der Gestaltung des Gartens; ihr Mann berichtete später davon: "Im Garten wurden Beete mit Blumen, zu denen sie ein inniges Verhältnis hatte, angelegt, Lauben angelegt, lauschige Ruheplätze geschaffen... Über einer Rasenbank mit Rosengitter prankte ein geschnitzter Engel. Alles atmete ihren originellen Künstlerischen Geist. Den Clou sollte eine dicke, spiegelnde Glaskugel bilden inmitten eines runden Blumenbeetes."² Bei Vogeler umfaßte die Gestaltung der Umgebung auch sein Haus und die Inneneinrichtung, alles war von ihm entworfen und aufeinander abgestimmt.³ Von den anderen Worpswedern ist eine so detaillierte Ausgestaltung der Häuser und Gärten nicht bekannt, einzelne Teile entwarfen jedoch auch sie selbst, wie etwa Fritz Overbeck eine Lampe.⁴

Als Verkörperung einer 'gelebten Kunst' können die bereits erwähnten Feste im Hause Heinrich Vogelers verstanden werden. Der Hausherr erschien zu diesen Anlässen in einem Biedermeierfrack und verstand sich geradezu als ein 'Requisit' der Festdekoration. Die Abende fanden statt im "weißen Saal bei zwölf Kerzen, die in hohen silbernen Leuchtern"⁵ standen. Häufig kamen Liebhaberaufführungen im Park des Barkenhoffs hinzu. Bei den Feiern im Hause Vogelers waren sowohl die Personen und ihre Kleidung als auch die Ausgestal-

¹ vgl. Vogelers Bild "Das Konzert", 1905 (Abb.47)

² O. Modersohn, in: R. Hetsch, Paula Modersohn-Becker, 1932, S.22. vgl. dazu Modersohns Bild "Garten mit Glaskugel und Elsbeth", 1903 (Abb.10)

³ vgl. G. Wietek, Künstlerkolonien, 1976, Abb. S.111: eine von Vogeler entworfene Inneneinrichtung.

⁴ s. Abb.33, Overbecks Lampenentwurf. vgl. dazu Vogelers Lampenentwurf in der obigen Abbildung

⁵ R.M. Rilke, Tagebücher aus d. Frühzeit, 1942, S.218

tung der Räume dem Prinzip der Schönheit unterworfen; man war bemüht, "das ganze Leben mit Stil zu umfassen" und auf die Kunst zu beziehen.

Die Formung der Umwelt verkörperte in Worpswede jedoch nur einen Aspekt der Suche nach einer Einheit von Kunst und Leben. Die Worpsweder Künstler schienen vor allem bestrebt, eine solche Einheit durch ihr Leben in einer unberührten Natur zu erreichen. Unter 'Natur' versteht man nach zeitgenössischer Definition die uns umgebende Welt..., namentlich, soweit sie dem Einfluß der Menschen noch unverändert gegenübersteht.. Zur Natur gehören alle ursprünglichen, nicht durch die Hand des Menschen veränderten Dinge..."² Der Begriff Natur beinhaltet die Ursprünglichkeit, das Unverbildetsein und er erhielt für die Worpsweder Künstler die Bedeutung des Wahren und Echten. Im Moor hatten sie ein noch ungestörtes Verhältnis zwischen der Natur und den Bewohnern vorgefunden. So sah denn Fritz Overbeck "in den kümmerlichen Hütten der Torfbauern..., in deren einzigem Raum Mensch und Vieh in schöner Eintracht beisammen hausen, einen paradiesischen Zustand".³ Hier offenbart sich seine romantisch verklärte Vorstellung vom bäuerlichen Leben, in dem der Maler ein Ideal der Ursprünglichkeit verwirklicht sah. Dieselbe Einstellung verdeutlicht auch eine andere Stelle seines Briefes aus Worpswede: "Ein einziger Raum muß allen Zwecken dienen, die Tür vertritt gleichzeitig die Stelle des Schornsteins. Doch ob die Hütte noch so arm ist, so ist sie doch reich an malerischen Schätzen. Hier hätte Rembrandt sein mystisches Helldunkel gefunden..."⁴ Overbeck idealisiert das ärmliche Leben der Torfbauern, macht es auf diese Weise aber zugleich darstellungswürdig.

¹ D. Sternberger, in: Kat. Ausst. Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt 1976/77, Bd. I. S. 5

² Meyers Konversationslexikon, Bd. 12, 1896, S. 789

³ F. Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K. f. A. 11. Jg. 1895/96, S. 20

⁴ ebenda, S. 23

Das Moor und seine Bewohner wurden für die Worpsweder Malerei zu einer Verkörperung des 'Natürlichen' und 'Ursprünglichen' und zum Ausgangspunkt für eine Erneuerung ihrer Kunst. Sie setzten der 'unnatürlichen akademischen Kunst eine solche entgegen, die ihre Impulse aus der unverbildeten Natur empfangen hatte.

Ganz allgemein wurde für die Malerei dieser Zeit die Natur oftmals "zum Gleichnis für ein Gefühlserlebnis"¹, welches in der Kunst seinen Ausdruck fand. Das Gefühlserlebnis konnte zugleich eine Art von Märchenstimmung beinhalten, einen Schwebezustand; der Traum vom "irdischen Paradies"² wurde lebendig und man verlegte es in Landschaften, "die von der Zivilisation und ihren Einrichtungen noch nicht berührt waren."³ "Im Arbeiter (in Worpswede im Torfbauern) verherrlichte der Künstler den Menschen, den ein echter, ungebrochener Daseinsbezug erfüllt. Er ist nicht, wie der ästhetische Mensch, Zuschauer am Rande der Wirklichkeit, sondern deren unmittelbarer Bearbeiter".⁴ Für die Worpsweder Maler im speziellen bedeutete dies, daß der enge Kontakt mit der Moorlandschaft und ihren Bewohnern die Basis bildete für die Schaffung einer Einheit von Kunst und Leben.

Die Kunst in Worpswede ist entstanden aus einem neuen Verhältnis zur Natur: aus dem Erlebnis der Landschaft. Aus dem Naturerlebnis entwickelte sich das Kunsterlebnis; eine Tagebuchaufzeichnung Otto Modersohns verdeutlicht dies: "Alles zusammenfassen, sich ganz erschöpfen, die heißen Spätsontentage mit blühender Heide, Hütte und Moor, der Herbst mit goldenen, sonnigen und rauhen, wilden Tagen, der Winterschnee und der lichte Frühlingszauber, Zauber, Märchen,

¹ W.Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert Berlin 1969, S.13

² W.Hofmann, Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960, S.347

³ ebenda

⁴ ebenda, S.385

Phantasie und alles Mögliche, was die Natur bietet. Groß, mächtig und fein, delikate, eine Lust für Auge und Herz. Eine solche Kunst muß zum Siege führen..."¹ Die Worte des Malers veranschaulichen, wie sehr ihm die Natur zur Inspirationsquelle wurde; die Kunst wird als eine Synthese der Sinneseindrücke definiert. In ähnlicher Weise versuchte auch Paula Modersohn-Becker zu Beginn ihrer Worpsweder Zeit durch eine Hinwendung zur Natur Anregung für ihre Malerei zu gewinnen; sie forderte: "Mir soll die Natur größer werden als der Mensch."²

Für die Entwicklung der Worpsweder Malerei war nicht zuletzt die kleine Mitgliederzahl der Künstlerkolonie von Bedeutung. Sie sicherte den einzelnen Malern mehr künstlerische Freiheit zu, als sie in einer größeren Gruppe hätte erlangen können. Die Worpsweder Künstler besaßen somit die Möglichkeit, ihren Wunsch nach einer neuen Lebensform zu verwirklichen; diese wiederum konnte sich ungestört auf den Bereich ihrer Kunst hin entfalten.³ Worpswede kann verstanden werden als Begriff für eine Daseinsform, die das Ziel verfolgt, "den Menschen und seine künstlerische Äußerung wieder in den Zusammenhang des Ganzen zu stellen."⁴ Es wird hier deutlich, daß "die Wirklichkeit Neues schaffender Künstler einer gewisse klösterlichen Gesinnung und Verborgenheit bedarf."⁵

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die Suche nach einer Einheit von Kunst und Leben in der

¹ W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 3.9.1894

² P. Modersohn-Becker, Tagebuch, 1949, S.101; Tagebuch vom 16.12.1898

³ Eine ähnliche Entwicklung war in der Künstlerkolonie von Pont-Aven zu beobachten; dort wirkte sich das 'einfache' Leben der Künstler auf ihre Malweise aus: sie gelangten zu einer einfachen, flächigen Malerei. vgl. A. Mackintosh, Symbolismus und Jugendstil, München u. Zürich 1976, S.18f

⁴ H.H. Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969, S.20

⁵ N. Pevsner, Durchbruch zum 20. Jahrhundert, München 1962, S.68

Künstlerkolonie Worpswede von zwei Elementen bestimmt wurde. Zum einen bemühte man sich um eine bewußte künstlerische Gestaltung des Lebensraumes; das Leben wurde begriffen als ein Bestandteil des Gesamtkunstwerkes und als solches vom Künstler geformt. Zum anderen wurden die Künstler und zugleich auch ihre Kunst durch den Standort der Künstlerkolonie im Moor geprägt. In diesem Fall sind die Natur und ihre Rezeption als die wesentlichen Faktoren für die Ausformung von Kunst und Leben zu begreifen. Beide Komponenten waren in Worpswede gleichermaßen von Bedeutung und trugen zu einer Belebung der Kunst bei. Letztlich blieb das Postulat einer Einheit von Kunst und Leben jedoch Utopie: nachdem das selbstgewählte Idyll im Moor zunächst Anregung vermittelt hatte, bewirkte es im Laufe der Zeit eine Isolation, die zu einer Stagnation der Worpsweder Malerei führte.

5. Bedeutung des Jugendstils für die Worpsweder Malerei

Die annähernd gleichzeitige Ausbildung der Jugendstilkunst und der Worpsweder Malerei regte die Mitglieder der Künstlerkolonie zur Übernahme einiger Stilprinzipien an. Um den Einfluß der Jugendstilkunst auf die in Worpswede lebenden Künstler in effizienter Weise untersuchen zu können, erscheint es erforderlich, eine für die Ausführungen gültige Definition des Jugendstils voranzustellen.

Ganz allgemein ist mit dem Begriff 'Jugendstil' gemeint eine "umfassende Geisteshaltung, die ihre Ausprägung nicht nur in allen Bereichen der bildenden Kunst findet, sondern auch in allen anderen

Künsten sowie im gesamten Lebensstil"¹. Im Bereich der Kunst erlangte der Jugendstil vor allem auf dem Gebiet des Kunstgewerbes Bedeutung², er beeinflusste jedoch auch die Malerei in erheblichem Maß. Die Kunst des Jugendstils zielte auf eine bewußte Gestaltung und Veränderung der Umwelt; das "Stilwollen"³ kann als ein wesentliches Kennzeichen festgehalten werden.

Die Entwicklung des Jugendstils in Deutschland war von zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Phasen bestimmt: von einer floralen und einer abstrakten Richtung. Während die erste vor allem in der Zeit vor 1900 wirksam war, dominierte in dem Zeitraum nach der Jahrhundertwende die abstrakte Richtung.⁴ Im Bereich des floralen Jugendstils waren Ornamente und Dekoration die stilbestimmenden Elemente; die Motive waren zumeist der Natur entlehnt. Indem pflanzliche Motive als Anregung dienten, griff man zurück auf "das Anfängliche und Unverbrauchte, auf die Natur..., wodurch diese Richtung trotz ihrer ästhetisch-dekorativen Grundhaltung einen Zug ins Idealistische"⁵ erhielt.

Für die Worpsweder Malerei erlangte allein die florale Richtung des Jugendstils Bedeutung; die abstrakte Stilrichtung soll deshalb in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

Indem sich die Jugendstilkunst als "Ausdruck eines neuen Lebensgefühls"⁶ begriff, suchte sie nach äquivalenten Ausdrucksformen. Die lange sensitiv geschwun

¹ E.Hajek, Literarischer Jugendstil, Düsseldorf 1972, S.10

² vgl. F.Schmalenbach, Flächenkunst, 1935, S.138

³ H.H.Hofstätter, Jugendstil-Druckkunst, 1968, S.7

⁴ vgl. R.Schmutzler, Art Nouveau, 1962, S.191

⁵ R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.247

⁶ K.Lankheit, Wert oder Unwert des Jugendstils, in: Kät.Ausst.Aus der Zeit um 1900, Baden-Baden 1958, o.S.

gene Linie wurde zum eigentlichen Leitmotiv¹; sie konnte sowohl selbständig als auch Umgrenzung einer Fläche sein. Bedeutsam war nicht zuletzt die "psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie"². Als Charakteristikum der Jugendstilmalerei gilt der "Verzicht auf plastische und räumliche Illusion"³, die Entfernung von der Raumillusion im Bild. Bestimmend für das Jugendstilbild war das Gleichgewicht zwischen Fläche und Linie sowie das daraus entstandene Ornament; Linie und Fläche erhielten einen vom Inhalt unabhängigen Eigenwert.

Für die Worpsweder Künstler erlangten verschiedene Formen des Jugendstils eine vorbildhafte Bedeutung. Auffällig ist die wiederholte Gestaltung solcher Bildgegenstände, die durch gewisse Abweichungen vom Naturvorbild eine freiere formale Gestaltung zuließen; Wolken, Bäume, Moor und Wasser nehmen nicht zuletzt aus diesem Grund in den Darstellungen der Worpsweder einen wichtigen Platz ein.

Bei der Betrachtung ihrer Landschaftsdarstellungen fällt oftmals die eigenwillig gekrümmte, fast bizarre

¹ vgl. R. Schmutzler, Art Nouveau, 1962, S.7: "Art Nouveau ist der Name jenes Stils um 1900, dessen Leitmotiv die lange, sensitive Schwingung ist. Dieser wellige Kurvenzug, der an Algen und Lianen erinnert, in Pantherflecken oder im Zucken einer Peitschenschnur erscheinen kann, treibt fließend oder flammend, moderato oder furioso sein selbstgenüßsüßes Spiel."

vgl. St. I. Madsen, Jugendstil, 1967, S.15: Kennzeichen des Stils ist "die unsymmetrisch verlaufende Wellenlinie, die in einer energiegeladenen, einer Peitschenschnur ähnlichen Bewegung ausläuft. Dieses Linienspiel kann... bald elegant und graziös, bald von kraftvoller Schwere sein, es kann aber auch... von einer rhythmisch verlaufenden Gegenbewegung gekennzeichnet sein."

² E. Michalski, Entwicklungsgeschichte des Jugendstils, 1925, S.144

³ R. Schmutzler, Art Nouveau, 1962, S.29

Form von Bäumen und ihres Astwerkes auf. Obwohl die Künstler im Worpsweder Moor Bäume vorfanden, die bereits durch witterungsmäßige Einflüsse deformiert waren, übernahmen sie das Naturvorbild nicht einfach, sondern nutzten die Gelegenheit zu einer weiteren Modifizierung. Sowohl asymmetrisch gebogene Baumstämme als auch feine Verästelungen boten Anregung, die Linie als eigenständiges formales Mittel anzuwenden.¹ Neben der Vorliebe für geschwungene Linien hegte man im Jugendstil - und auch in Worpswede - eine besondere Neigung für "alles, was ein reiches Blätter-und Rankenwerk hat und sich in seiner Rythmik in schwingende Linearität verwandeln ließ."² Man betrachte etwa Vogelers Radierung "Erster Sommer" (1904)³, welche seine junge Frau eingerahmt von einem dichten Gewirr von Zweigen und Blättern auf einer Bank zeigt, oder Overbecks Radierung "Mondaufgang im Moor" (1897, Abb.22); auch Fritz Mackensens Gemälde "Die Weide" (1901, Kat.Nr.101) kann in diesem Zusammenhang angeführt werden.

Einen vergleichbaren Stellenwert nehmen Wolken in den Worpsweder Landschaftsdarstellungen ein; in ihren langfließenden Umrandungen wird oftmals eine Bewegung sichtbar, die dazu beitragen kann, den von Wolken überzogenen Himmel als ornamental gegliederte Fläche erscheinen zu lassen. Indem der Wolkenhimmel im Bild zugleich stimmungsvoll wirkt, wird die Wirksamkeit der Linie als dekorative und emotinale Kraft offenbar. Als Beispiele können Overbecks Gemälde "Im Moor(um 1900, Abb.27), das "Weite Land"(1900, Abb.39) von Hans am Ende oder auch Mackensens Studie des "Bauern mit Egge"(um 1898, Kat.Nr.62) genannt werden. Als Ergebnis bleibt festzuhalten, daß Wolken

¹ vgl. Otto Modersohn, "Schützenfest in Worpswede" (Abb.8) u. Fritz Overbeck, Rad. "Stürmischer Tag", 1898, (Abb.23)

² R. Hamann/J. Hermand, Stilkunst, 1973, S.249

³ Abb.in: H.W.Petzel, Heinrich Vogeler, 1973, Nr.23-26

als immerwiederkehrende Träger der Bewegung eine dekorative Aufgabe erfüllen können; in ihrer Darstellung manifestieren sich Einflüsse der Jugendstilkunst auf die Worpsweder Malerei.

Eine wichtige Rolle spielen nicht zuletzt Moor und Wasser für die Worpsweder Malerei; zahlreiche Darstellungen sind diesem Motiv ganz gewidmet oder räumen ihm zumindest einen Platz ein. Moor und Wasser - das Moor als vom Wasser geprägte Landschaft - gehören bedeutungsmäßig eng zusammen. Für die Jugendstilkunst waren beide Elemente von Bedeutung: das Moor als Verkörperung einer unberührten Natur wurde begriffen als ein Ort der Wiedergeburt¹; das Wasser bot aufgrund seiner Spiegelungen und Reflexe und "solch differenzierter Reize wie das Schaumgekräuse der leise anbrandenden Wellen"² in formaler Hinsicht Anregung zur Darstellung.

Einen Anreiz zur Beschäftigung mit dem Bildthema Moor bildete für die Worpsweder Künstler die düstere, häufig melancholisch wirkende Stimmung dieser Landschaft mit ihren Wasserläufen. Eine stimmungsvoll und verträumt wirkende Wasserfläche ist beispielsweise das Motiv von Hans am Ende's Gemälde "Abendfrieden" (1899, Abb.36); das Wasser, in welchem sich die Bäume spiegeln, hat die Funktion eines Stimmungsträgers erhalten. Zur Zeit des Jugendstils liebte man "träumerische Wasserflächen, die durch effektvolle Verschwommenheit einen märchenhaften Charakter erhalten"³.

Eine vergleichbare Neigung hegte man für vom Wind gekräuseltes Wasser, welches sich im Bild in Linienreize verwandeln ließ. Betrachtet man etwa Modersohns "Moorkanal mit Mädchen unter einer Birke" (1903, Abb.9)

¹ vgl. R. Minder, Lüneburger Heide und Worpswede, 1969, S.63; vgl. auch Kap. B.I.3, S.24

² R. Hamann/J. Hermand, Stilkunst, 1973, S.278

³ ebenda, S.277

oder Mackensens "Torfkähne auf der Hamme" (1897, Kat.Nr.58), so fällt die differenzierte malerische Behandlung des Wassers auf. Kleine Wellen erscheinen als Lichtflecken und bilden in ihren Konturen ein kräftig bewegtes Liniengefüge.

Als Ergebnis kann festgehalten werden, daß der Formenkanon der Jugendstils für die Worpsweder Malerei der Jahre 1895 bis 1905 in gewissem Umfang Wirksamkeit erlangte. Die in diesem Zeitraum entstandenen Bilder präsentieren sich als ein Verbindung von naturalistischer Darstellung mit jugendstilhaften Formen. Während sich der Jugendstil jedoch zu einem reinen Flächenstil entwickelte, blieb in der Worpsweder Malerei die dritte Dimension erhalten. Insgesamt haben die Worpsweder Künstler einzelne Kompositionsprinzipien der Jugendstilkunst übernommen, sich aber nicht ausschließlich an diesem Stil orientiert.

II. Die Mitglieder der Künstlerkolonie Worpswede

Nach der Darstellung des Wesens und des Standortes der Künstlerkolonie Worpswede folgt in diesem Kapitel eine Behandlung ihrer Mitglieder. Mit Hilfe einer Darstellung des Werdeganges der einzelnen Künstler und exemplarisch herausgegriffener Bildbeispiele soll ihre jeweilige künstlerische Entwicklung demonstriert werden. Zugleich wird ein Bild von der Stellung der einzelnen Mitglieder innerhalb der Künstlerkolonie gegeben.

1. Otto Modersohn

Otto Modersohn, der am 22. Februar 1865 in Soest geboren wurde, studierte nach dem Besuch des Gymnasiums in Münster an der Düsseldorfer Akademie (1884-1888); dort begann seine Freundschaft mit Fritz Mackensen und Fritz Overbeck, den späteren Mitbegründern der Künstlerkolonie. Während seiner Studienzeit - im Frühjahr 1887 - skizzierte er seine künstlerischen Ziele: "Meine Ideale sind nach der einen Seite Rembrandt, (Ruisdael, Goyen), auf der anderen Rousseau, Dupré, Daubigny, Troyon, (Schleich), Millet. Ich möchte in deren Sinn ein Naturalist werden, voll Hingabe an die Natur und ihre Wandlungen, überzeugend kräftig."¹

Nach Abschluß seines Studiums an der Akademie unternahm Modersohn im Sommer 1888 eine Reise nach Tecklenburg, Soest und Delbrück, wo mehrere Skizzen-

¹W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn; 24.5.1887

bücher und eine Reihe von kleinen Landschaftsbildern entstanden.¹ Anschließend hielt er sich in München auf; vor allem seine Besuche in der Schackgalerie übten nachhaltigen Einfluß auf ihn aus." Eine Oase war für mich stets Böcklin... Phantasie und Seele, malerisches Leben, koloristische Symphonien von bestrickendem Reiz"², schrieb er später in sein Tagebuch.

Den Winter 1888/89 verbrachte der Maler an der Akademie Karlsruhe bei Professor Baisch, dessen Arbeiten er jedoch "fade und langweilig"³ fand. Der folgende Sommer schließlich führte Modersohn gemeinsam mit Mackensen und Hans am Ende nach Worpswede, von wo aus die drei Maler im Spätherbst 1889 die Weltausstellung in Paris besuchten. In sein Tagebuch schrieb Modersohn: "Ich sah zuerst die französischen Landschaftler, zuerst die späteren großen Naturalisten: Bastien-Lepage, Liebermann etc."⁴ Nach einigen Monaten Aufenthalt in Worpswede stellte er bezüglich seiner künstlerischen Weiterentwicklung fest: "So sehe ich denn nur in dem energischsten Naturstudium ein gesundes und auch befriedigendes Weiterkommen und zwar in Worpswede, dem originellsten Orte, den ich bisher kennengelernt habe. Die Kunst, die über das optische Sehen fast hinausgreift und den Gehalt, die Eigenschaft der Dinge will, ist mein Ideal. Elementar muß sie wirken, die Gegenstände mit Vehemenz erfassen, Dokumente der Natur errichten. Für das Höchste achte ich dabei, die Natur in ihrer Einfachheit mit möglichster Objektivität zu schildern ohne Zutaten, da die Natur sicher eine originellere Kraft besitzt als die tüchtigste, bewußte Arbeit des Menschen. Mit der Wahrheit und Schlichtheit Dürers moderne Farbenfein-

¹ vgl. Abb. 10 in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S. 47

² N. Mo.: Tagebuch von Otto Modersohn; 16.2.1895

³ W. A.: Tagebuch von Otto Modersohn; 15.2.1895

⁴ ebenda

heit zu verbinden, das ist mein Ziel..."¹ Modersohn strebte zu dieser Zeit eine möglichst objektive Wiedergabe der Natur an, er wollte sie in ihrem Reichtum und zugleich in ihrer Ursprünglichkeit erfassen, sie jedoch im Bild nicht modifizieren; ausschlaggebend war für ihn die Achtung vor der Naturkraft. Im "Weg mit dunkler Wolke" (Abb.1) von 1890 stellte Modersohn die 'Natur in ihrer Einfachheit' dar; der in die Tiefe führende, dunkle Weg, die Bäume und eine dunkle Wolke bilden die Elemente des Bildes, welche durch die düsteren Farben auf den Betrachter einen etwas bedrohlichen Eindruck machen. Der Künstler fühlte sich von der "seltsamen, geheimnisvoll reichen Natur Worpswedes"² gefangen und war bemüht, seinen Eindruck im Bild wiederzugeben.

In den folgenden Jahren unterbrach Otto Modersohn seinen Aufenthalt in der Künstlerkolonie durch Besuche in Berlin; in den beiden Winteren 1892/93 und 1893/94 arbeitete er im Atelier von Professor Bracht.

Als Heinrich Vogeler sich 1894 in Worpswede niederließ, beschrieb er seine erste Begegnung mit dem "Landschafter Otto Modersohn". "Der rotbärtige Westfale arbeitete in einem hellen früheren Schulraum. Alles sah bei ihm nach intensiver Arbeit aus. Ich war erregt, nicht nur von der Fülle der Arbeit, sondern auch davon, wie Otto Modersohn die Landschaft hier erfaßte. Sowohl die braunrote Herbststimmung des Moores als auch den smaragdgrünen blumigen Frühling der Wiesen und die weißen Birkenstämme".⁴ Mit seinen Schilderungen scheint Vogeler einmal den "Herbst im Moor" (Abb.2), zum anderen den "Sommer am Moorkanal" (Abb.4) gemeint zu haben. Während im ersten Bild braunrote Farbtöne dominieren, ist im zweiten Bild

¹ Tagebuch von Otto Modersohn; Worpswede, den 1.1.1890, in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S.22

² R.M.Rilke, 1910, S.65f

³ vgl. H.Faltus, Worpswede, 1972, S.151 (Brief von Otto Modersohn an Gustav Pauli)

⁴ H.Vogeler, Erinnerungen, 1952, S.51

das Grün der Wiese bestimmend; anhand beider Beispiele kann Modersohns ausgeprägter Sinn für Licht und Farbe belegt werden. Die Farben dienen ihm oftmals nicht nur zur Gegenstandsbezeichnung, sondern sie werden zu einem "selbständigen, vom Gegenstand unabhängigen Ausdrucksmittel"¹.

Aufschlußreich für das Verständnis der Malerei Modersohns Mitte der neunziger Jahre erscheint eine Tagebuchaufzeichnung, in welcher er seine Vorstellungen von einem Bild skizzierte: "Wie muß das Bild denn sein...?1.) Zunächst muß es durchaus eine große schlagende, originelle Bildwirkung enthalten... 2.) Es muß formenreich sein, große Hauptformen und ganz verstanden, durchdringend die einzelnen Formen... Dahin gehören aber die perspektivische Möglichkeit und Richtigkeit etc. ...3.) Das Colorit. Das ist mein Lieblingsgedanke; ich will die Farbenpracht, -Üppigkeit, Farbenreichtum, Nüanciertheit in der Natur betonen, Reichtum in Lokaltönen und dann die Stimmung. Zauberisch, köstlich in der Farbe - das ist mein Lieblingsgedanke. Nichts Nüchternes, Triviales, Simples. Ein Hoheslied auf die Natur. - Schwärmerisch, das kann man hauptsächlich durch die Farbe. Rembrandt ist mein höchstes Vorbild... 4.) Ich will subjektiv, individuell, persönlich sein. Das ist für mich die Seeligkeit. Entweder natürliche Vorgänge, einfache Landschaften in diesem Sinn form- und farbenreich... Phantasievolle Bilder, mit irgendeinem poetisch stimmenden Gehalt, der die ganze Stimmung steigert (Liebe, überhaupt Mädchen, dann Hütten mit Hexen etc.) irgendwie märchenhafte Darstellungen... Solche Bilder mit feinstem, köstlichstem Colorit, mit Natur in allem...sind so recht mein Haupt- und Lieblingsgedanke."²

¹ H.H.Hofstätter, Symbolismus, 1965, S.128

² W.A.:Tagebuch von Otto Modersohn, 30.11.1894

Um eine Verwirklichung seiner Zielsetzungen bemühte er sich offensichtlich bei dem Bild "Herbst im Moor" (Abb.2); die Forderung nach einer originellen Bildwirkung wird durch die im Vordergrund stehende, vom oberen Bildrand abgeschnittene Birke erfüllt; Formenreichtum findet man in der vielfältigen Gestaltung der Birken und Wolken, eine 'Nüanciertheit' der Farbe wird schließlich in der Abstufung der rotbraunen Töne erreicht. Beim "Herbstmorgen am Moorkanal" (Abb.3) werden die selbst gesetzten Ziele in ähnlicher Weise erreicht; hinzu kommt bei diesem Bild eine betont perspektivische Wirkung, die durch den in die Tiefe führenden Moorkanal erzielt wird.

Die beiden Gemälde "Herbst im Moor" und "Herbstmorgen am Moorkanal" wurden neben sechs weiteren bei der Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast (1895) ausgestellt.¹ Fritz von Ostini charakterisierte sie als "eine Serie eigenartig poetischer Stimmungs-Landschaften".² Im Anschluß an die Ausstellung wurde der "Sturm im Teufelsmoor" von der Neuen Pinakothek in München erworben³ und der "Herbst im Moor" ging in den Besitz der Kunsthalle Bremen über.⁴ Im folgenden Jahr nahm Modersohn an derselben Ausstellung sogar mit elf Bildern teil⁵ und war damit der dort am reichhaltigsten vertretene Worpsweder Maler.

Otto Modersohn war schwerpunktmäßig ein Landschaftsmaler, es existieren nur wenige Figurenbilder. In seinen Worpsweder Werken, die vor der Jahrhundert-

¹ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, S.31

² F.v.Ostini, in: Münchener Neueste Nachrichten vom 3.6.1895, 48.Jg. Nr. 225, S.1

³ vgl. R.M.Rilke, Worpswede, 1910, S.53f

⁴ Im Sommer 1895 schrieb Modersohn an Overbeck: "Ich habe ein Bild verkauft für 1000 Mark, den Herbst im Moor (eine dicke Birke, Moorwand, Hütte). Kunstfreunde schenken es der Kunsthalle. in: N.O., Brief von Modersohn an Overbeck; Worpswede, den 11.5.95

⁵ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1896, S.26

wende entstanden sind, finden sich häufig winzige Figuren in eine Landschaft hineingesetzt. In der "Herbstlandschaft im Teufelsmoor" (Abb.5) und dem "Sturm im Teufelsmoor" (Abb.7) findet sich jeweils eine gebückte, kleine Gestalt inmitten einer stürmischen Landschaft, ohne dabei eine Handlung auszuführen; sie ist gewissermaßen den Kräften der Natur direkt ausgesetzt und wirkt ihnen gegenüber schwach und hilflos.

Für Otto Modersohn bedeutete das Leben in der Moorlandschaft eine ständige Anregung zu neuen Bildern: 1895 heißt es in seinem Tagebuch: "Hier fühle ich mich glücklich, hier will ich bleiben und malen... Wenn ich ganz in meiner Kunst stehe, ausgeführt habe, was mir vorschwebt, weiß, daß und wie ich weiterkomme, dann kann ich leben, wo ich will. Vorläufig will und muß ich hier bleiben."¹ Modersohn wollte "hinter das Urgesetz der Natur kommen, danach sich Farben und Formen bilden und ordnen. Nur der ist für mich Maler", stellte er fest, "der erfüllt von der Natur, frei sie neu schafft. So ist Böcklin, so war Rembrandt..."² In folgender Weise steckte er die Iddenkreise seiner Kunst ab: "1.) Das gewaltige, elementare Naturleben in allen Jahreszeiten bei mächtiger, ergreifender Stimmung... 2.) Ich habe eine unendliche Vorliebe für das Überaus reiche und köstliche Reich der Märchen und Fabeln."³ Beide Komponenten, die Darstellung der elementaren Natur und die des Märchens, finden sich in der Folgezeit in seinen Bildern; in der Münchener Ausstellung von 1896 waren von ihm beispielsweise die "Märchenerzählerin" und "Hänsel und Gretel" ausgestellt, aber auch die "Dämmerung am Weyerberg" sowie

¹ W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 16.1.1895

² N.O.: Brief von Modersohn an Overbeck, 7.2.1895

³ W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 7.8.1895

ein "Mondaufgang im Moor".¹ Viele Bilder aus diesen Jahren zeigen eine Tendenz des Malers zum Merkwürdigen, Geheimnisvollen und Unheimlichen, was darauf hindeutet, daß er ein Bild erst dann als 'be-seelt' empfand, wenn es eine Stimmung verkörperte.

Im Jahre 1896 heiratete Otto Modersohn Helene Schröder und zwei Jahre später wurde ihre Tochter Elsbeth geboren. In dieser Zeit sah er in der engen Bindung an die Künstlerkolonie offenbar eine Gefahr für seine künstlerische Entwicklung, wie man aus der folgenden Tagebuchaufzeichnung schließen kann: "Die Worpsweder Zeit geht zu Ende. Unendlich viel verdanke ich ihr, dem stillen, abgeschlossenen Leben in der Natur. Im folgenden will ich kurz die Summe ziehen, die Quintessenz meiner Gedanken und Bestrebungen und Ziele erläutern! Stets will ich von der Natur ausgehen, in ihr meine Lehrmeisterin erkennen, aber nicht in bloßer Nachahmung befangen, sondern sie überwinden, verklären durch die Kunst... Unerläßliches Gebot, um so frei seine Bilder zu malen, um nicht der Manier und Konvention zu verfallen, ist ein fortwährendes Naturstudium. - Man muß ganz mit der Natur vertraut werden. - Es sagt mir riesig zu, frei mit der Zeichenmappe durchs Land zu schweifen und zu sammeln, zusammenzutragen, was eben mir gefällt. Die Stille und Abgeschiedenheit meines Lebens haben meine Erkenntnisse darin gefördert, was meine Art, meinen Stil ausmacht, was meiner Individualität entspricht. ... Um meine Art in Kunst und Leben zu leben, muß ich von Worpswede fort. Das bin ich mir menschlich und künstlerisch schuldig."² Die Konsequenz, Worpswede zu verlassen, zog Modersohn nicht. Ob ihn die Geburt seiner Tochter oder etwa der erste Aufenthalt Paula Beckers in der Künstlerkolonie davon abgehalten haben, muß offen bleiben.

¹ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1896, S. 26

² Tagebuch von Otto Modersohn, 1.4.1897, in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Essen 1966, S. 3f

Die junge Paula Becker war damals von Modersohns Bildern beeindruckt: "Seine Landschaften, die ich auf den Ausstellungen sah, hatten tiefe Stimmung in sich. Heiße, brütende Herbstsonne oder geheimnisvoll süßer Abend. Ich möchte ihn kennenlernen, diesen Modersohn",¹ heißt es in ihrem Tagebuch.

In den folgenden Jahren blieb Modersohn seinen künstlerischen Zielen (vgl.S.42f) treu; er malte Themen wie "Herbstlandschaft im Teufelsmoor" (1896, Abb.5), "Sturm im Teufelsmoor" oder "Abend im Moor" (beide 1900, Abb.6,7). Die Titel kennzeichnen zumeist eine im Bild herrschende Stimmung, wie 'Sturm' oder 'Dämmerung'; auch in der Malweise findet diese ihren Ausdruck, indem Modersohn beispielsweise die Bäume "knorrig, urtümlich; verschoben, unregelmäßig gegliedert in der Form"² darstellte.

Zusammenfassend kann man zu Otto Modersohns Bildern der ersten Worpsweder Jahre - bis 1900 - feststellen, daß sie gekennzeichnet sind durch ein intensives Naturstudium und ständigen Kontakt mit der Natur; ihre formale Entwicklung ist geprägt von Modersohns ausgeprägtem Sinn für Licht und Farbe sowie gegen Ende der neunziger Jahre von einer Integration der Details in große und dekorative Formen.

Aus der Zeit, die Rainer Maria Rilke in Worpswede verbrachte, findet sich in dessen Tagebuch eine Notiz über Modersohns Art, zu arbeiten: "Er liebt, die Farben zu studieren an Pflanzen und Tieren. Gepreßte Blätter in ihrem Dunkel und Bleichwerden geben ihm ein Gefühl von dem, was die Buntheit überdauert... Seine Farbigkeit bleibt feiner im Gefieder der toten

¹ P.Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S.50

² Tagebuch von O.Modersohn, 1.4.1897, in: Kat.Ausst. Otto Modersohn, Essen 1966, S.4

Vögel wach. Im Atelier steht ein Glasschrank mit ausgestopften Vogelarten, - und alle, welche in der Worpsweder Landschaft sich finden, sind in der Sammlung vorhanden... Alle diese Schönheiten sind um ihn, in den Stunden, da Wolken und Himmel ihm nicht sichtbar sind, und bereiten ihn vor für die weiten Wege ins Moor, auf welchen er gewissenhafte Studien macht, von Hütten, Heideflächen, Wolkenhimmel, langen Kanälen mit schwanken Stegen und besonders Bäumen. Oft nur ein Stück Birkenstamm, ganz vorn vor Wiesen oder vor dem Himmel das Porträt einer Birke. ... In den Bildern, die aus solchen Studien entstehen, aber muß zu solchen Errungenschaften und Gewißheiten noch etwas Unsagbares hinzutreten. Dies ist auf kleinen Blättern gerettet, welche M. abends zu Hause unter der Lampe mit Rötöl und Kreide träumt. Diese Blättchen... geben dem Schauenden unendlich viel. Denn sie sind gebildet aus dem Überfluß dieser maßvollen Persönlichkeit und im Gegensatz zu den stark wirklichen Studien dunkel und visionär... Alles das ist schon ganz in den kleinen Blättern enthalten; mit aller Ewigkeit dieser einfachen Eindrücke erfüllt, muten sie unendlich groß und unvergänglich an."¹

Neben der Beschreibung der Pflanzen- und Tiersammlung des Malers, die diesem als Anregung dienten, erscheint vor allem Rilkes Hinweis auf die kleinen Rötöl- und Kreidezeichnungen bedeutsam. Während Modersohns frühe Skizzenbücher aus Münster, Tecklenburg und Worpswede Natur- und Kompositionsskizzen enthielten und Interesse an Malern wie Rembrandt und Millet bezeugten², strömt aus den häufig abends angefertigten Rötölzeichnungen "das Innerste, Intimste, was er in den Bildern noch nicht zu sagen wagte. In einer aus Schwarz und Rot geflochtenen Dämmerung lebt hier seine

¹ R.M.Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1942, S.229f

² vgl.Kat.Ausst.Otto Modersohn.Zeichnungen,Hamburg 1976, S.1. Vgl.auch Abbildungen in:Kat.Ausst.Otto Modersohn, Bremen 1965/66,S.71ff

Welt... Diese Blätter sind, gleichsam über alle Worte weg, aus dem Geiste jener Sprache gemacht, nach deren Besitz er rang..."¹ Sie wirken auffallend malerisch und zugleich farbig durch die Verwendung von roter und schwarzer Kreide auf meist braunem oder graubraunem Papier.² Über diese Zeichnungen schrieb Paula Modersohn-Becker 1903: "Diese kleinen Blätter bilden für mich das Schönste, Einfältigste, Zarteste und Gewaltigste in Ottos Kunst. Sie sind der direkteste Ausdruck seines Gefühls."³

Im Jahr 1900 unternahmen Otto Modersohn und Fritz Overbeck gemeinsam eine Parisreise, angeregt durch Paula Modersohn-Becker und Clara Westhoff, die sich dort aufhielten. In Paris erreichte Modersohn die Nachricht vom Tode seiner Frau, so daß er schnell nach Worpswede zurückkehrte. Im folgenden Jahr heiratete er Paula Modersohn-Becker, die bald auf seine Kunst einen nachhaltigen Einfluß ausüben sollte; durch ihre Anregung begann er verstärkt, sich mit dem Problem der Form in der Malerei auseinanderzusetzen.

Über die gemeinsame Lektüre eines Buches über Giovanni Segantini schrieb Paula Modersohn-Becker 1902: "Otto ist so riesig angeregt durch dessen Technik, die Farben rein mosaikartig nebeneinanderzusetzen und dadurch eine konkrete leuchtende Wirkung zu erzeugen. Er begeistert sich für die Bewegung in der Farbe."⁴ Die Anregung, Farben mosaikartig nebeneinanderzusetzen wirkte sich vielleicht in dem Bild "Garten mit Glaskugel und Elsbeth (1903, Abb. 10) aus, in welchem die Blumen wie Flecken hingetupft sind.

Über das Verhältnis zu seiner Frau schrieb Modersohn im selben Jahr: "In unseren Kunstansichten, im

¹ E. Schaar, in: Kat. Ausst. Otto Modersohn. Zeichnungen, Hamburg 1976, S. 3 vgl. Abb. 1-8

² vgl. Ch. v. Heusinger, in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S. 20

³ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 248

⁴ ebenda, S. 216

Geschmack passen Paula und ich ausgezeichnet zusammen. Wir beide lieben das Naive, Merkwürdige"¹, oder im folgenden Jahr: "Ganz famos ist das Malen mit meiner Paula... Wie ich ihr vom Intimen geben kann, so sie mir vom Großem, Freien, Lapidaren."² Wenn man die Bilder Otto Modersohns betrachtet, die in diesen Jahren entstanden sind, wie etwa das "Mädchen am Baum"³ (1901), "Die alte Dreeben"⁴ (1902) oder den "Moordamm mit Birken" (Abb.11), so fällt das Streben nach mehr Flächigkeit und der Verzicht auf Details auf.

Modersohns Verhältnis zur Künstlerkolonie, welches in den vergangenen Jahren recht kritisch geworden war, wandelte sich unter dem Einfluß seiner Frau wieder zum positiven; er notierte am 2. Februar 1901 in sein Tagebuch: "Es ist merkwürdig, welche Umwandlung in verschiedenstem meine Paula in mir hervorgebracht. In den letzten Jahren war mir Worpswede ziemlich gleichgültig geworden, ich sah wenig Reiz in dem Ort und den Menschen... Seit ich mit meiner Paula die schönen Tage hier verlebt, ist mir wieder alles lieb und ans Herz gewachsen... Ich fühle mich erfrischt, gänzlich umgestimmt, verjüngt, jeder Ort sagt mir liebes..."⁵

In den Jahren 1905 und 1907 hielt sich Otto Modersohn gemeinsam mit seiner Frau in Paris auf. Bei dieser Gelegenheit sahen sie Bilder von Cézanne, die besonders sie, aber auch ihn begeisterten. Unter diesem Eindruck entstand im November 1907 in Worpswede sein 'künstlerisches Bekenntnis'. Seine Leitsätze faßte Modersohn wie folgt zusammen: "Dies erkenne ich kurz als Ziel und Zweck der Malerei: große und intime, freie und gediegene, durchgeistigte und

¹ Tagebuch von Otto Modersohn, 9.4.1902, in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S.27

² ebenda, Tagebuch vom 12.6.1903

³ Abb.55 in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S.60

⁴ ebenda, Abb.61, S.61

⁵ N.Mo.: Tagebuch von Otto Modersohn; 2.2.1901

persönliche Auffassung und Ausdrucksweise von Form und Farbe. Es kommt auf den Schmuck der Fläche an mit Formen und Farbe, auf das Dekorative, Teppichhafte, das zugleich Anschauung ist. Es ist gar nicht der Zweck der Malerei, die Natur, die Wahrheit oder gar die Illusion zu geben im Bilde, noch weniger irgendwelche nicht malerischen Gefühle und Vorstellungen zu erzeugen, insofern ist auch das ganze Stimmungsmalen an sich keine künstlerische Tat und Aufgabe, der Stoff ist überhaupt ganz unwichtig, der simpelste kann zum wunderbarsten Kunstwerk werden durch die persönliche Auffassung und Ausdrucksweise; alles beruht auf der Kraft der malerischen Phantasie... Die Natur bietet lediglich die Anregung,... der rechte Künstler benutzt sie nur, enthüllt weniger sie als sich."¹ Modersohn erklärte in diesem Bekenntnis vereinfachte Formen und Farben als sein Ziel, die eine dekorative Bildwirkung erreichen. Eine Stimmungsmalerei, die den Gehalt seiner früheren Bilder ausgemacht hatte, erschien ihm nicht mehr erstrebenswert; ebensowenig kam es ihm noch auf Formen- und Farbenreichtum an, den er in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1894 (vgl.S.42f) für seine Bilder gefordert hatte.

Kurz nach dem Verfassen dieses künstlerischen Bekenntnisses starb Paula Modersohn-Becker. Nach ihrem Tod wollte Otto Modersohn nicht länger in Worpswede bleiben und zog 1908 ins benachbarte Fischerhude.²

¹ O.Modersohn, Künstlerisches Bekenntnis, in:Kat. Ausst.Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S.28

² Otto Modersohn starb am 10. März 1943 in Rotenburg a.d. Wümme.

2. Paula Modersohn-Becker

Für die Kunst Paula Modersohn-Beckers spielte die Worpsweder Landschaft eine untergeordnete Rolle; stattdessen nahmen Porträts und Stilleben in ihrem Werk eine dominierende Stellung ein. Bereits während ihres ersten Aufenthaltes in der Künstlerkolonie im Sommer 1897 schrieb sie: "Menschen malen geht doch über eine Landschaft."¹ Sie malte die von der schwermütigen Worpsweder Moorlandschaft geprägte Bauernbevölkerung, vor allem die dort aufwachsenden Kinder sowie alte Leute aus dem Armenhaus², die ihr für wenig Geld Modell saßen; dadurch bedingt weisen die Figurenbilder aus ihrer frühen Worpsweder Zeit einen entsprechend schwermütigen Charakter auf.³

Paula Modersohn-Becker - sie wurde am 8. Februar 1876 in Dresden geboren - hatte vor ihrem ersten Besuch in Worpswede auf Wunsch der Eltern ein Lehrerinnen-Seminar in Bremen besucht (1893-1895) und eine Ausbildung an der Berliner Malerinnenschule abgeschlossen. Im Sommer 1897 nahm sie erstmals in Worpswede Unterricht bei Fritz Mackensen, um sich dann im Herbst 1898 endgültig in der Künstlerkolonie niederzulassen.⁴ Dort freundete sie sich vor allem mit der Bildhauerin Clara Westhoff an, der späteren Frau

¹ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 53

² vgl. P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 86; Brief vom 18.9.1898: "Seitdem wandle ich getreulich morgens und nachmittags zu meiner Mutter Schröder ins Armenhaus."

³ Ludwig Roselius sagte 1927 anlässlich der Eröffnung des Paula Becker-Modersohn-Hausens in Bremen: "Sie malte die Menschen ihrer Umgebung...-Dorfmenschen,... in der Enge des weltfremden Moordorfes gewachsen, durch mangelnde Zivilisation, Hygiene und Erziehung oft fast kretinartig wirkend." in: Das Paula Becker-Modersohn-Haus, in: Schriften der Böttcherstraße, Bremen, Bd. II, 1930, S. 13

⁴ Zu den Daten vgl. die Zeittafeln in: Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976 und Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, Hamburg, 1976/77

Rainer Maria Rilkes. Bei Mackensen setzte sie den im Vorjahr begonnenen Unterricht fort und stand anfangs stark unter dem Einfluß des Lehrers.¹ Vergleicht man beispielsweise die Zeichnung "Alte Bäuerin" (vor 1900, Abb.15) mit Mackensens Studie von zwei Männern zur "Doodenbeer" (1898, Kat.Nr.84a), so ist die Ähnlichkeit nicht zu verkennen; vor allem in ihren Zeichnungen orientierte sich Paula Modersohn-Becker während der ersten Worpsweder Jahre an der realistischen Bildauffassung ihres Lehrers.

Ganz anders verhält es sich mit der Gouache "Musiker auf der Empore" aus dem Jahr 1898 (Abb.12). Sie entstand, laut einer Tagebuch-Aufzeichnung, im Anschluß an ein Fest in Worpswede: "Schließlich die sech Musiker auf erhöhtem Podium, vier brennende Lichter vor sich, die die schwarzen Kerle fein beleuchteten. Das habe ich mir besonders angeguckt und als ich nach Hause kam, eine kleine Skizze davon gemacht."² Im Gegensatz zu der detailliert ausgeführten Zeichnung der "Alten Bäuerin" ist die Skizze der Musiker flächiger, fast plakativ ausgeführt; die Gestalten sind ornamenthaft in die Bildfläche gesetzt und geben der Darstellung einen jugendstilhaften Akzent. In dieser spontan ausgeführten Gouache kündigen sich bereits Stilelemente an, die ihre Bilder in der Zeit nach 1900 aufweisen.³

Im Dezember 1899 stellte Paula Modersohn-Becker erstmals einige Bilder in der Bremer Kunsthalle aus, sie wurden jedoch von dem damals führenden Kritiker der Weserzeitung, Arthur Fitger, scharf kritisiert. Selbst Otto Modersohn notierte in sein Tagebuch: "Ihre Bilder, die sie in Bremen ausstellen wollte, gefielen

¹ vgl. G. Busch, Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, 1949, S. 9

² P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 98

³ vgl. "Moorgraben", um 1900, Abb. Nr. 10, in: O. Stelzer, Paula Modersohn, Berlin 1958, und "Gänsemagd", um 1902, Abb. 19

mir nicht, nicht intim, zu plakatiäßig, was ich ihr sagte."¹ Er war jedoch in der Künstlerkolonie der einzige, der für ihre Malerei Verständnis aufbrachte. In einem Brief vom 20. Dezember 1900 heißt es: "Mag Paula mir widerstrebende Eigenschaften und Ansichten haben, zweierlei hat sie, was keiner hat...: Das eine ist ihre echt künstlerische Auffassung und Anschauung, das wirkliche Verständnis, der Ernst gegenüber der Kunst..."²

Von entscheidender Bedeutung für die künstlerische Weiterentwicklung Paula Modersohn-Beckers waren ihre Aufenthalte in Paris.³ Gemeinsam mit Clara Westhoff brach sie zu ihrer ersten Paris-Reise in der Sylvesternacht 1900 auf. Ihre Eindrücke von Paris beschrieb sie in einem Brief an Otto Modersohn: "Der Louvre hat es mir angetan. Jedesmal, wenn ich dort bin, fließt es wie ein reicher Segen auf mich nieder. Ich komme Tizian im Verständnis näher und lerne ihn lieben. Und dann ... Botticelli... und Fiesole... Dann Corot, Rousseau, Millet, von denen Sie mir erzählt haben. Von Millet sieht man fabelhafte Sachen in den Kunstläden. Ein Mann auf dem Felde, der sich die Jacke anzieht, gegen helle Abendluft, das war für mich das Schönste... Ich gehe vormittags auf eine Akademie(Cola Rossi). Ich habe einige sehr feine Korrekturen gehabt, hauptsächlich von Courtois, der ist fein für die Valeurs. Collin, der am Anfang der Woche korrigiert, ist mehr für die Richtigkeit."⁴ Wenig später schrieb sie in einem anderen Brief:

¹ Tagebuch von Otto Modersohn, 17.1.1901, in: O. Stelzer, Paula Modersohn, 1958, S.10

² N.Mo.: Tagebuch von Otto Modersohn, 20.12.1900

³ vgl. Ch. Murken-Altrogge, Der französische Einfluß im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst, Heft 3, März 1975, S.145ff

⁴ N.Mo.: Brief von P. Modersohn-Becker an O. Modersohn; Paris, den 17.1.1900

"Ich bleibe so lange, wie ich kann. Und dann kann ich vielleicht ein wenig und komme wieder nach Worpswede. Denn wie lieb ich das habe, das fühle ich hier in der Ferne deutlich."¹

Nach Worpswede zurückgekehrt entstanden verschiedene Radierungen, die zum Teil Anregungen Heinrich Vogelers aufgenommen und verarbeitet haben.² Im Zusammenhang damit stehen auch jugendstilhafte Entwürfe für die Werbung von Stollwerk-Schokolade und Laferme-Cigaretten.³ Bereits vor dem Parisaufenthalt war eine Reihe von Entwürfen für das Titelblatt der Zeitschrift "Jugend" von ihr gestaltet worden, die jedoch nicht veröffentlicht wurden.⁴ Betrachtet man einen dieser Entwürfe, eine um 1899 entstandene Gouache (Abb.13), so fällt die Tendenz zu einer flächenhaften Bildgestaltung auf: der Kopf des Mädchens weist kaum Plastizität auf, nur die beiden ins Bild führenden Birkenreihen deuten eine Perspektive an. Ein völliger Verzicht auf Perspektive kennzeichnet einen anderen Entwurf desselben Jahres (Abb.14); hier wird die sitzende Haltung eines Mädchens auf einem Stuhl lediglich durch die hinter den Stuhlbeinen verschränkten Füße angedeutet; auch das durch flüchtige Konturen skizzierte Kleid deutet keine Tiefe an, so daß die Darstellung eine plakathafte Wirkung erzielt. Anders als beispielsweise bei Heinrich Vogeler bilden diese dem Jugendstil nahestehenden Arbeiten Paula Modersohn-Beckers eine Übergangsform zu neuen, anderen Bildformen.

Im Mai des Jahres 1901 heiratete Paula Becker den Maler Otto Modersohn. In den folgenden Jahren ent-

¹ N.Mo.: Brief von P.Modersohn-Becker an O.Modersohn; Paris, den 29.2.1900

² vgl.H.W.Petzet, Heinrich Vogeler, 1973, S.71
vgl.Radierung "Gänsemagd", Abb.16

³ vgl.Abb.17 u.Abb.18

⁴ vgl.Kat.Ausst. Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, Hamburg 1976/77, S.85
vgl.Vogelers Titelbild der 'Jugend', Nr.40,1899

standen von beiden Künstlern Bilder, die Merkmale gegenseitiger Beeinflussung aufweisen. Vergleicht man etwa das "Mädchen mit Hut am Baum" (1901) von Otto Modersohn mit Paula Modersohn-Beckers "Kind am Baumstamm", so ist die Ähnlichkeit beider Kompositionen auffällig.¹ Während das Bild der Malerin ihr Interesse an der Bildfläche dokumentiert, scheint Otto Modersohn mehr an der Darstellung eines Bildraumes gelegen zu haben. Bei dem "Kind am Baumstamm" oder, um ein anderes Beispiel herauszugreifen, dem Bild "Elsbeth" aus dem Jahr 1902 zeigen sich bereits Ansätze zur Vereinfachung, zur Monumentalisierung der Form, die bald zu ihrem wichtigsten künstlerischen Ziel werden sollte. Paula Modersohn-Becker selbst schrieb über das Bildbeispiel: "Es ist eine Studie von Elsbeth, die ich gemacht habe. Sie steht in Brünjes Apfelgarten, irgendwo laufen ein paar Hühner und neben ihr steht die große blühende Staude eines Fingerhutes. Welterschütternd ist es natürlich nicht. Aber an dieser Arbeit ist meine Gestaltungskraft gewachsen. Ich fühle deutlich, wie nach dieser Arbeit noch manches andere Gute kommen wird..."²

Paula Modersohn-Beckers künstlerische Fortschritte wurden in der Künstlerkolonie kaum beachtet, eine Ausnahme bildete lediglich Otto Modersohn. Im Frühjahr 1902 schrieb er in sein Tagebuch: "Ich bin wirklich überrascht durch Paulas Fortschritte; wenn sie sich so

¹ vgl. Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, 'Paula Modersohns Bildthemen'; vgl. Kat. Nr. 477 (O. Modersohn) und Kat. Nr. 132 (P. Modersohn-Becker). Dort heißt es: "Dem Malstil nach könnte das Bild (Kind am Baumstamm) um 1904 entstanden sein. Otto Modersohn malte dasselbe Kind in derselben Haltung 1901. Ob Paula Modersohn-Becker ihre Version zusammen mit Otto Modersohn schuf oder später auf das Motiv zurückgriff, muß nach dem augenblicklichen Stand der Kenntnis offenbleiben."

² P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 218; 6.7.1902

weiter entwickelt, bin ich sicher, daß sie wohl noch etwas sehr Feines in der Kunst leisten wird..."¹

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, daß Rainer Maria Rilke die Künstlerin in seiner 1903 erschienenen Monographie über die Worpsweder Künstler mit keinem Wort erwähnte, ihrer Malerei derzeit offensichtlich keine große Bedeutung beimaß.²

Im Februar und März des Jahres 1903 hielt sich Paula Modersohn-Becker zu einem zweiten Studienaufenthalt in Paris auf. Sie belegte dort wiederum Kurse an der Akademie Cola Rossi; bei ihren Besuchen im Louvre interessierte sie sich vor allem für die Antike und Ägypten. "Die einfache Flächenbildung und der fast architektonische Zusammenschnitt der Brauenbögen, Augenlider u.s.w. ihrer späteren gemalten Köpfe sind Frucht aus dieser Begegnung..."³ Das durch den Parisaufenthalt geförderte Bestreben Paula Modersohn-Beckers, in ihren Bildern zu einer Vereinfachung der Bildelemente zu gelangen, erkannte auch Otto Modersohn bei der Betrachtung ihrer Entwürfe. Im Juni 1903 notierte er: "Gestern abend hat Paula mich wirklich Überrascht durch eine Skizze aus dem Armenhaus mit Dreebein, Ziege, Hühnern - ganz famos in der Farbe, in der Konzeption riesig merkwürdig und

¹ Tagebuch von Otto Modersohn; Worpswede, den 11.3.1902 in: O. Modersohn/P. Modersohn-Becker, Briefe und Tagebücher, o.J., S.14

² Rilkes "Requiem für eine Freundin" erschien erst nach ihrem Tod.

³ O. Stelzer, Paula Modersohn, Berlin 1958, S.16 vgl. dazu Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, Kat. Nr. 199 (Selbstbildnis mit Kamelienzweig, 1907) und Kat. Nr. 388 (Mumienporträt der Irene aus Fajum); dort heißt es: "...Die Künstlerin erkannte in den spätantiken Bildnissen charakteristische Formenelemente als vorbildlich für ihre Kunst. Dabei erscheint die flächenhafte Vereinfachung der Mumienporträts als eine parallele Möglichkeit zum Jugendstil

mit dem Pinselstiel die Oberfläche kraus, kriselig gemacht."¹

Um das Jahr 1903 hörten Landschaftsdarstellungen von Paula Modersohn-Becker ganz auf; Stilleben und Darstellungen von Einzelfiguren bildeten in den folgenden Jahren den Schwerpunkt ihrer Malerei. Sie begann sich aus dem Kreis der Worpsweder Künstlerkolonie zu lösen und brach im Frühjahr 1905 zu einer dritten Paris-Reise auf. Briefe von dort bekunden ihr Interesse an Vertretern des französischen Jugendstils: "Merkwürdig, diesmal wirken auf mich die alten Meister nicht so stark, sondern hauptsächlich die allermodernsten. Vuillard und Denis will ich aufsuchen, im Atelier hat man doch den Haupteindruck. Bonnard ist im Augenblick in Berlin..."² Der Plan, Vuillard und Denis im Atelier aufzusuchen, verdeutlicht ebenso wie die eifrigen Besuche von Galerien und Ausstellungen ihr Interesse an der damaligen Avantgarde; sie hat Bilder von van Gogh, Gauguin, Cézanne, Denis und eventuell von Picasso kennengelernt.³

Nachdem die Malerin sich für den Rest des Jahres 1905 in Worpswede aufgehalten hatte, reiste sie gemeinsam mit Otto Modersohn im Januar 1906 zu Carl Hauptmann nach Schreiberhau⁴ und Mitte Februar wiederum zu einem längeren Aufenthalt nach Paris. Von dort aus schrieb sie ihrem Mann: "Versuche, Dich an die

¹ Tagebuch von Otto Modersohn; Worpswede, den 15.6.1903 in: Kat. Ausst. Otto Modersohn, Bremen 1965/66, S. 27

² P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 258; Paris, den 28.2.1905

³ vgl. Ch. Murken-Altrogge, Der französische Einfluß im Werk von P. Modersohn-Becker, in: Kunst, Heft 3, 1975, S. 147

⁴ In Schreiberhau entstand das Porträt des Soziologen Werner Sombart.

Möglichkeit des Gedankens zu gewöhnen, daß unsere Leben auseinandergehen können."¹ Mit diesem Entschluß löste sich Paula Modersohn-Becker nicht nur aus ihrer privaten Bindung, sondern auch künstlerisch wandte sie sich endgültig von Worpswede ab² und orientierte sich in zunehmendem Maß an der künstlerischen Avantgarde in Paris. Sie verzichtete in ihren Bildern auf illusionäre Elemente, bekannte sich zur Fläche und löste sich von Details.³ Im April 1906 machte sie erstmals einen Besuch im Atelier des Bildhauers Bernhard Hoetger; er hatte großes Interesse an ihrer Arbeit, so daß er sie bald in ihrem Atelier am Boulevard Montparnasse aufsuchte. Paula Modersohn-Becker schrieb über diesen Besuch: "Also Hoetger war in meinem Atelier und findet, daß ich großes Talent habe. Er hat mir so gute Dinge gesagt und alles mit so einer einfachen Güte."⁴ Modersohn gratulierte ihr: "Über Dein hoffnungsvolles künstlerisches Streben und Hoetgers aufmunterndes Urteil habe ich mich sehr gefreut. Ich wünsche Dir zu Deiner Arbeit alles Gute, alles Glück."⁵ Bernhard Hoetger äußerte später in seinen Erinnerungen: "Den frühen Einfluß ihrer Freunde in Worpswede hatte sie überwunden, sie liebte diese Menschen noch, aber ihr Leben, ihre Tat war einsam und blieb einsam."⁶ Hoetger gehörte zu den Wenigen, die bereits zu Lebzeiten der Künstlerin ihre Bedeutung erkannten.

¹ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 272; Paris, den 22.2.1906

² vgl. C. G. Heise, Paula Modersohn-Becker, Stuttgart 1961. Heise erkennt in dem Bild "Liegende Mutter mit Kind" (1906) den Wendepunkt für diese Entwicklung. (S. 12)

³ vgl. K. V. Riedel, in: Wietek, Künstlerkolonien 1976, S. 108

⁴ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949; Paris, den 15.5.1906

⁵ N. Mo.: Brief von O. Modersohn an P. Modersohn-Becker; Worpswede, den 15.5.1906

⁶ B. Hoetger, Erinnerungen, in: Junge Kunst II, Leipzig 1920, S. 14

Im Herbst des Jahres 1906 kam Otto Modersohn für längere Zeit nach Worpswede, um im Frühjahr des folgenden Jahres mit seiner Frau nach Worpswede zurückzukehren. Im Sommer malte sie¹ laut ihrer eigenen Auskunft, wenig. Kurz vor der Geburt ihrer Tochter, am 2. November 1907, äußerte sie ihrer Mutter gegenüber den Wunsch, nach Paris zu reisen, denn "da sind 56 Cézannes ausgestellt".² Zu dieser Reise kam Paula Modersohn-Becker nicht mehr, sie starb am 20. November an einem Herzschlag.

Abschließend kann festgestellt werden, daß die Malerin in den Jahren von 1905 bis 1907 ihre ausgereiftesten Bilder schuf; dazu zählen zum einen ihre Figurendarstellungen³, zum anderen ihre Stilleben⁴. Diese Bilder sind geprägt von einem "strengen, festgefügtten Ausdruck"⁵ und dem Sinn für Vereinfachung. "Paula Modersohn-Becker ist der erste Mensch Norddeutschlands, der sich aus seiner eigenen Entwicklung wie selbstverständlich dem Geist der neuen Ausdruckskunst gegenüberfindet und wie ein Wunder hineinwächst."⁶

Die Künstlerkolonie Worpswede hat im Verlauf ihres künstlerischen Werdeganges für Paula Modersohn-Becker allmählich an Bedeutung verloren. Während anfangs die Verbundenheit mit der Worpsweder Landschaft und ihren Bewohnern für sie bestimmend war, löste sie sich durch ihre Paris-Aufenthalte als einzige aus der topographischen Begrenzung des Künstlerortes.

¹ vgl. P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 290

² ebenda, S. 292; Worpswede, den 22.10.1907

³ Z.B. die Bildnisse von 'Clara Rilke-Westhoff' (1905), 'Rainer Maria Rilke' (1906), 'Lee Hoetger' (1906), 'Alte Armenhüuslerin im Garten' (1906) sowie mehrere Selbstbildnisse.

⁴ Z.B. 'Stilleben mit Früchten' (1905), 'Stilleben mit Orangen und Steinguthund' (1907) und 'Stilleben mit Goldfischglas' (um 1906).

⁵ K.G. Gerold, Paula Modersohn-Becker zum 75. Geburtstag, in: Der Kunsthandel, Jg. 3, Nr. 3, März 1951, S. 8

⁶ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1962, S. 121

3. Fritz Overbeck

Als Fritz Overbeck sich im Sommer 1892 erstmals in Worpswede aufhielt, beeindruckte ihn die Landschaft in einem Maße, daß er im folgenden Jahr wiederkehrte und sich schließlich im Herbst 1894 dort niederließ.¹ Zuvor hatte er sein Studium an der Düsseldorfer Akademie beendet, wo er seine Ausbildung als Zwanzigjähriger² im Frühjahr 1889 begonnen hatte. Overbeck studierte bei Eugène Gustav Dücker und bei dem Norweger Olaf Jernberg, den er besonders bewunderte; an Otto Modersohn schrieb er diesbezüglich: "Jernberg ist wirklich ein Titan, kann man sagen, wenn man aus dem Bilde, das er auf der Ausstellung hat, schließen darf. Darin steckt eine unbändige Naturkraft, die frei von allem Kleinlichen und allem gelehrten Zwang ist... Jernberg ist mir sehr sympathisch. Woher das kommt, ist nicht so leicht zu sagen. Trägt nicht vielleicht dazu bei, daß er aus Norwegen kommt..."³ Overbeck empfand nicht nur Sympathie für den norwegischen Professor, sondern war auch beeinflusst von der Literatur dieses Landes, was aus einem seiner Briefe deutlich wird: "Ich fahre fort, mich mit norwegischer Literatur zu beschäftigen, daß heißt Björnsons Novellen u.s.w. zu lesen... Manchmal kommt es mir vor, als habe Worpswede eine gewisse Ähnlichkeit mit Norwegen, worin sie besteht, würde ich freilich mit Worten nicht ausdrücken können."⁴ Nicht nur auf Overbeck, sondern auch auf viele andere übte Norwegen in der Zeit um die Jahrhundertwende einen "magischen Zauber" aus; man ver-

¹ Zu den Daten vgl. Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974

² F. Overbeck wurde am 15.9.1869 in Bremen geboren

³ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 16.3.1893

⁴ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 16.10.1892

stand es als ein "Neuland der Seele... . Ibsen, Björnson und Strindberg wirkten damals so urgewaltig..."¹ Vielleicht begriff Overbeck diese 'Urgewalt' als ein Verwandtes zwischen Worpsswede und Norwegen und war deshalb von der Landschaft im Teufelsmoor so angezogen; interessant ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt, daß er Modersohn eine gemeinsame Reise nach Norwegen vorschlug, um die in Björnsons 'Fischermädchen' geschilderte Landschaft kennenzulernen.²

Bereits der erste Besuch in der Künstlerkolonie hatte Overbecks Interesse geweckt. Nach Düsseldorf zurückgekehrt malte er einige Bilder mit Worpssweder Motiven; eines beschrieb er folgendermaßen: "das eine ist die Birkenallee an dem von der Landstraße nach Lilienthal abzweigenden Wege nach Adolfsdorf bei der Sonne jener heißen Augusttage... Das ist ein Motiv, um die Zaghaftheit zu vergessen, wenn anders man die brütende Hitze über dem ausgedörrten Grase, die leuchtenden Birkenstämme herausbringen will. Ich glaube, die Augen sind mir dabei aufgegangen über Farbe, die ich bisher zu einem scheußlichen mixtum compositum zusammenpanschte, jeden klaren, frischen Ton wie die Pest meidend. Das soll jetzt anders werden."³

Auch nach dem zweiten Aufenthalt in Worpsswede malte Overbeck die dort entdeckten Motive. Über eines schriet er: "In den letzten Tagen habe ich eifrig an meinem Bilde gemalt... Am besten sind mir, glaube ich, die Birkenstämme geglückt, an denen ich, wie Du Dir denken kannst, mit besonderer Liebe gemalt habe. Vielleicht

¹ St. Zweig, in: J.P. Jacobsen, Niels Lyhne, o.O. 1967, S. 232

² vgl. N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 16.10.1892: "Man mußte sich an einem kleinen charakteristischen Ort niederlassen, etwa in der Nähe Bergens, wo ich mir die Lokalität gesehen zu haben einbilde, die geschildert ist im 'Fischermädchen'.."

³ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 16.3.1893

habe ich sie etwas zu sehr sprechen lassen, da sie doch auf dem Bilde nur einen verhältnismäßig kleinen Raum einnehmen und der Stimmung gegenüber von untergeordneter Bedeutung sind. Ferner habe ich zu ihren Füßen einen bunten Blumenflor aufsprießen lassen und in der Erinnerung der Ostendorfer Moorwand eine ähnliche zu schaffen versucht... Mein Ideal ist das Motiv nicht. Die Gelegenheit, Einzelheiten in ihrer Pracht hervorzuheben, bietet es nicht, geschieht es doch, so leidet die Stimmung und Einheitlichkeit... Welcher Unsinn übrigens, die Stimmung zu verwerfen."¹

Schon in diesen beiden beschriebenen Bildern zeichnen sich die Themen ab, die für Overbecks Worpsweder Werke Bedeutung erlangen sollten: das Moor, Birkenalleen, Birkenstämme, das flimmernde Licht eines Sommertages und vor allem die Stimmung.

Als Fritz Overbeck 1894 in die Künstlerkolonie zog, schloß er sich eng an Modersohn an; beide hatten ihre Freundschaft bereits durch einen regen Briefwechsel gepflegt. In einem seiner Briefe an Overbeck schrieb Modersohn: "Du stehst mir wirklich jetzt am nächsten, wir sind viel gleicher gestimmt, haben viel mehr gleiche Passionen,"² und in seinem Tagebuch lautet es: "Overbeck (ist) allein mein Freund."³

Von Hans am Ende erhielt Overbeck Anregungen zum Radieren, er hatte aber schon 1891 während seines Studiums in Düsseldorf erste Radierversuche unternommen.⁴ Seine Radierungen zeigen, ähnlich wie diejenigen Hans am Endes, eine malerische Behandlung der Platte, doch wirken sie bewegter und leidenschaftlicher. Kennzeichnend für Overbeck sind die ver-

¹ N.Ö.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 26.9.1893

² N.Ö.: Brief von Modersohn an Overbeck; Berlin, den 24.1.1894

³ W.A.: Tagebuch von O. Modersohn, 25.9.1894

⁴ vgl. Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974, Abb. 1 u. 2

schiedenen Farben- und Tonwerte, die er in der Schwarzweiß-Technik der Radierungen erreichte.¹

Im Winter 1894/95 nahm Overbeck an der ersten Ausstellung der 'Künstlervereinigung Worpswede' teil, im Anschluß daran an der Ausstellung im Münchener Glaspalast 1895; dort wurden die drei Gemälde "Nach dem Regen", "Dämmerung" und "Gehöft im Moor"² sowie die Radierung "Die Moorbrücke"³ von ihm gezeigt. An der Münchener Ausstellung des Jahres 1896 war Overbeck im Rahmen der Worpsweder Gruppe ebenfalls beteiligt, diesmal sogar mit sieben Gemälden und zwei Radierungen.⁴ Trotz der eigenen Anerkennung sah er mit Neid auf die größeren Erfolge Modersohns, dem er schließlich schrieb: "Ich war mir ganz bewußt, daß, wenn Einer, Du verdient habest, was Du erreicht hast, und eben dieses Bewußtsein meines Unrechtes gegen Dich hat mir in den letzten Tagen viele scheußliche Augenblicke gemacht. Ich fühlte mich zurückgesetzt neben Dir..."⁵ In den Worten Overbecks zeichnet sich zugleich seine Bewunderung für Modersohn ab, die in den ersten Worpsweder Jahren zu einer gewissen Anlehnung an dessen Malerei führte.

Hinweise für künstlerische Vorbilder findet sich in Overbecks Briefen kaum; eine Ausnahme bildet ein Brief an Otto Modersohn aus dem Jahr 1895: "Gestern habe ich

¹ vgl. Abb. 20 "Sturm im Moor", 1894

² vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, S. 34.
In einem Brief an Modersohn nannte Overbeck auch die Preise für seine ausgestellten Bilder; sie kosteten in der Reihenfolge 1200, 1000 und 700 Mark. vgl. N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn, Bremen, den 30.3.95

³ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, S. 76; Abb. Nr. 23 in Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974

⁴ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1896, S. 29 u. 65

⁵ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Worpswede, den 7.10.1895

bei Behrend den Dupré gesehen (famos) und die anderen großen Herren Corot, Daubigny, Troyon, Rousseau; dieser ließ mich kalt; ferner einen wundervollen Böcklin."¹

Die enge Bindung Overbecks an die Moorlandschaft bezeugt sein 'Brief aus Worpswede'², der 1895 in der 'Kunst für Alle' erschien. In dem bereits auszugsweise zitierten Bericht schildert er einerseits den Werdegang der Künstlerkolonie, andererseits das Dorf Worpswede, seine Bewohner und die Umgebung; er erfaßt und registriert die dortigen Verhältnisse, kritisiert sie jedoch nicht. Wie Fritz Overbeck in seinem Brief übten auch die anderen Mitglieder der Künstlerkolonie keinerlei Sozialkritik.

In der Zeit bis 1900 entstand ein Großteil der Radierungen;³ sie alle haben die Worpsweder Landschaft zum Thema, wie beispielsweise die "Birken" (1897, Abb.2 der "Mondaufgang im Moor" (1897, Abb.22) oder der "Stürmische Tag" von 1898 (Abb.23). Oftmals nimmt der Himmel einen Großteil der Bildfläche in Anspruch und ist von Birken, die im Bildvordergrund stehen, teilweise verdeckt; die Birken - sie sind in den Radierungen zumeist von der oberen Bildkante abgeschnitten wirken knorrig und sind in ihren Ästen vom Wind gekrümmt. Der Reiz dieser Bilder liegt nicht zuletzt in der verknappenden Ausschnittwahl, die zugleich eine Andeutung der Weite der Landschaft beinhaltet.⁴

Während Overbeck in den ersten Worpsweder Jahren seine Bildgegenstände noch detailgetreu erfaßt hatte,

¹ W.A.: Brief von Overbeck an Modersohn; Bremen, den 1.3.1895

² F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A. 11.Jg., 1895/96, S.20-24

³ vgl. Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974, Kat. Nr.1-48

⁴ 1897 erhielt Overbeck für seine Bilder eine große, goldene Medaille der Internationalen Kunstausstellung in München und die kleine goldene Medaille der Ersten Internationalen Kunstausstellung in Dresden. vgl. dazu Zeittafel in: Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974

gelangte er um 1900 zu einer gewissen Vereinfachung der Formen. In dieser Zeit entstanden die Bilder "Stürmischer Tag" (1900, Abb. 24) und "Stürmischer Tag im Moor" (1900, Abb. 26). Während das erste eine weite Fläche zeigt und durch die massive Ausbildung der Wolken düster und fast bedrängend wirkt, wird beim zweiten Beispiel dieser Eindruck durch die groß im Bild stehenden, verwachsenen Birken erreicht; einmal wird der Sturm durch das bewegte Spiel der Wolken veranschaulicht, das andere Mal durch die vom Wind bewegten Bäume. Obwohl ein Gefühl für das Wesentliche in beiden Bildern vorhanden ist, wirkt eine Radierung desselben Themas aus dem Jahr 1894 (Abb. 20) eindrucksvoller. In der graphischen Technik und dem dadurch bedingten kleineren Format gelang Overbeck ein konzentriertes Erfassen der Stimmung eines stürmischen Tages; das bewegte, dichtgedrängte Linienspiel der Radierung erscheint als das adäquate Ausdrucksmittel für die Darstellung eines Sturmes.

Ähnlich wie Paula Modersohn-Becker entwarf auch Fritz Overbeck kleinformatige Landschaften als Werbung für die Firma Stollwerck.¹ Um das Jahr 1900 entstand seine Gouache "Birken" (Abb. 28); drei vor einem hochgezogenem Horizont dargestellte Birken fallen durch ihre flächige Behandlung auf sowie durch die Akzentuierung ihrer Konturen. Die Umrißlinien der Stämme und Astwerke bezeichnen reine Flächenkörper; sie werden zusätzlich betont durch dekorativ auf den Birkenstämmen angeordnete schwarze Flecken. Overbeck hat bei seiner Darstellung der 'Birken' die Naturformen silhouettenhaft zusammengefaßt und auf diese Weise eine ausdrucksvolle und zugleich dekorative Bildwirkung erzielt.²

¹ Verschiedene Entwürfe und Sammelbilder für Stollwerck-Schokolade befinden sich im Nachlaß Overbeck in Vegesack. Ein Beispiel ist die Gouache 'Birken'.

² vgl. R. Schmutzler, Art Nouveau, 1962, S. 191: In der Jugendstilkunst ging die Entwicklung "auf zunehmende Abstraktion und Deformation hin".

Im Jahr 1900 entstand auch das Gemälde "Blühendes Buchweizenfeld am Weyerberg" (Abb.25). Schon 1895 hatte Overbeck solche Felder in seinem Brief aus Worpswede beschrieben: "Hier und da liegt als heller Fleck noch ein Feld mit Buchweizen innerhalb der braun-violetten Heidetöne eingebettet."¹ Die Farbigkeit des Bildes entspricht der Beschreibung; Overbeck hat sie zusätzlich ergänzt durch einen leuchtend violetten Himmel, der fast einen symbolischen Charakter aufweist.² Das "Buchweizenfeld" ist eine breit angelegte Landschaft, die durch das in leicht geschwungener Linie ins Bild führende Feld an Tiefe gewinnt.

Eine ähnlich weite Landschaft zeigt das Gemälde "Im Moor" (Abb.27); der Maler versuchte diesen Eindruck zu erreichen durch die Darstellung einer großen Himmelfläche, einer kaum in sich gegliederten Weite des Moores und nicht zuletzt durch das große Format.³ Mit der Verwendung dieser Darstellungsmittel ist Overbeck der Gefahr einer gewissen Monotonie erlegen; allein die leuchtenden Farben - das Rostbraun des Moores und das kräftige Blau des Himmels - tragen zu einer Bildwirkung bei.

In einem Brief an Modersohn hat sich Carl Hauptmann zu Overbecks Landschaften geäußert: "In Ihnen beiden arbeitet ein stark Verwandtes. Denn Sie wurzeln beide tief und wahr in der Scholle. Aber das Verwandte, d.h. das echt Landschaftliche ist bei Overbeck harscher und düsterer, ... mehr mit Betonung wuchtiger Formen... In Overbeck ist viel Kraft und starke malerische Schönheit."⁴ Er selbst stellte be-

¹ F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A. 11.Jg. 1895/96, S.22

² 1897 schrieb Paula Modersohn-Becker über Overbeck in ihr Tagebuch: "Seine Landschaften sind tollkühn in der Farbe". in: P.Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S.50

³ Format: 157cm x 200cm

⁴ C.Hauptmann, Briefe mit Modersohn, Leipzig 1928, S.6; Brief vom 19.9.1899

zügig seiner künstlerischen Ziele fest: "Fast alles, was ich schätze...: Respekt vor der Natur, Intimität, Liebe, auch Größe und Monumentalität..."¹

1900 unternahm Overbeck gemeinsam mit Modersohn eine Reise nach Paris und sah dort Bilder von Millet, Cottet und Simon; sie beeinflussten sein künstlerisches Schaffen jedoch kaum. Obwohl die beiden Freunde die Reise gemeinsam unternommen hatten, war ihr Kontakt zu dieser Zeit nicht mehr so eng wie in den ersten Worpsweder Jahren. Overbeck hatte sich im Gegenteil um eine gewisse Lösung von Modersohn bemüht, um zu einer größeren künstlerischen Selbstständigkeit zu gelangen. Diesbezüglich schrieb er 1902 an Modersohn: "Ein gutes hat die Zeit unserer Entfremdung vielleicht für mich gehabt, nämlich, daß ich Dir gegenüber selbständig geworden bin. Ohne Zweifel bin ich früher Deinen Arbeiten gegenüber zu kritiklos gewesen, was von mir dem Jüngeren und in vieler Hinsicht Deinem Schüler ja auch natürlich war. Unsere Arbeiten sind sich mit der Zeit immer unähnlicher geworden, und so mußte es auch sein, denn die Menschen Modersohn und Overbeck sind doch verteuftelt verschiedene Gewächse."²

Vergleicht man etwa Overbeks "Überschwemmung im Moor" (1903, Abb. 29) mit Modersohns Bild "Moordamm mit Birken und alter Frau" (1904, Abb. 11), so fällt die unterschiedliche Bildauffassung auf. Während das zweite Bild einen verhältnismäßig kleinen, durch Baumstämme begrenzten Bildausschnitt zeigt sowie einen hochgezogenen Horizont und infolgedessen kaum Himmel, ist bei der "Überschwemmung im Moor" der Bildausschnitt weit gefaßt. Die in einer Diagonalen angeordneten Bäume werden nach hinten wesentlich kleiner

¹N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Bremen, den 2.4.1899

²N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Itzehoe, den 22.5.1902

und vermitteln auf diese Weise einen Eindruck großer Tiefe; der im Bild viel Raum einnehmende Himmel zielt auf den gleichen Effekt. Mit der Großzügigkeit der Komposition zeigte sich Overbeck als eine durchaus eigenständige Künstlerpersönlichkeit.

In den Jahren 1903 und 1904 hielt sich Overbeck in den Sommermonaten auf Sylt auf¹; es entstanden dort zahlreiche Dünen- und Seebilder, die jedoch im Zusammenhang dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

1905 nahm Fritz Overbeck gemeinsam mit den anderen Worpsweder an der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg teil. Im Katalog heißt es über ihn: "Fritz Overbeck, der sich in den letzten Jahren am allermeisten entwickelt hat, ist der Meister der Terrain-darstellung, der großerfaßten Wellen- und Hügelflächen des Ackerlandes, der klaren Bestimmtheit in der Modellierung."² Er erhielt im Rahmen dieser Ausstellung die große goldene Medaille.

Im selben Jahr zog Overbeck aus Worpswede fort nach Bröcken bei Vegesack, vielleicht, weil er fürchtete: das, "was er zu gut malen konnte: die Birken im Teufelsmoor, ... würde ihm zur Phrase werden."³ Mit dem Ausweichen vor dieser Gefahr erwuchs ihm jedoch, wie er schon bald erkannte, eine andere: "Nun bin ich ganz auf mein eigenes Urteil angewiesen; und der Austausch der Gedanken und anderer Kritik fehlt, was man sonst doch haben konnte, wenn man wollte. Über eins freue ich mich indessen, daß ich nämlich mit der hiesigen Gegend keinen schlechten Tausch gemacht habe... Drüben in der Stedinger Marsch gibt es wundervolle Sachen..."⁴ Durch seinen Umzug von Worpswede nach Bröcken iso-

¹ vgl. Zeittafel in: Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974

² K. Schaefer, in: Kat. Ausst. Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg 1905, S. 8

³ K. Krummacher, Fritz Overbeck, in: W. M., Bd. 108, I. Juni 1910, S. 372

⁴ N. O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Bröcken, den 21. 12. 1905

lierte sich Overbeck in gewissem Umfang von den anderen Mitgliedern der Künstlerkolonie. Er war seit dieser Zeit nicht mehr so produktiv, wie er auch in dem oben zitierten Brief an Modersohn schrieb: "Ich habe Zeiten,...in denen auch die Kunst mich kein bißchen interessiert und wo ich den ganzen Kunstbetrieb in die Ecke schmeißen möchte..."¹

Um Overbeck aus seiner Isolation herauszulösen, lud Modersohn ihn 1907 nach Paris ein, wo er sich gemeinsam mit seiner Frau aufhielt. Modersohn schrieb: "Glaube mir, ich habe bei meiner Einladung zuerst an Dich immer gedacht, weil ich sicher fühle und weiß, daß Du sehr viel von dieser Reise haben würdest, eine wahre Erfrischung und Anregung als Mensch und als Künstler... Du hast aus Dir lange nicht gemacht, was Du aus Dir machen könntest und ich ahne, daß Paris Dir zu Dir verhelfen könnte."² Doch Overbecks Antwort war abschlägig, er fürchtete, "die Fülle der Eindrücke wäre zu groß, man würde wie in einem Chaos darin umhergewirbelt werden und könnte sich für lange, lange Zeit nicht auf sich selbst besinnen."³ Aus Overbecks Worten spricht eine gewisse Furcht vor der Konfrontation mit der zeitgenössischen französischen Malerei, vor einer durch sie hervorgerufenen Anregung und Aufrüttung. Stattdessen entschloß er sich im Sommer dieses Jahres, die Künstlerkolonie wieder einmal aufzusuchen, wie er Modersohn in einem Brief ankündigte: "...ich hatte schon länger vor, mal nach Worpswede herauszukommen, von dem ich mir, nachdem ich so lange nicht da war, allerlei Interessantes verspreche..."⁴ Aus diesem Rückblick auf die Worps-

¹ N.O.:Brief von Overbeck an Modersohn;Brücken, den 21.12.1905

² N.O.:Brief von Modersohn an Overbeck;Paris, den 2.2.1907

³ N.O.:Brief von Overbeck an Modersohn;Veegesack, den 20.3.07

⁴ N.O.:Brief von Overbeck an Modersohn; 12.6.07

weder Zeit spricht eine gewisse Kritik, doch auch seine damalige Malerei schien Overbeck nicht zu befriedigen. Noch kritischer beurteilte er im folgenden Jahr die in den letzten Jahren in der Künstlerkolonie entstandene Malerei: "Wir Worpsweder haben in den letzten Jahren, abgesehen von Deiner Frau, im Grunde doch nichts hervorgebracht, was uns stolz machen könnte", schrieb er an Otto Modersohn. "Vielleicht findest Du mich zu klein von uns denkend, aber ich für meinen Teil halte es für weise, diese Stimmung zu kultivieren, um besseres zu leisten."¹ Diese Worte beinhalten eine Selbstkritik, die bei der Betrachtung der in dieser Zeit erststandenen Bilder zum Teil berechtigt erscheint. So wirken beispielsweise die Gemälde "Apfelbäumchen" (Abb.31) und "Rosenweg" (Abb.32) - beide sind 1908 entstanden - 'problemloser' und weniger komponiert als etwa um 1900 entstandene Bilder; eine Vereinfachung der Formen, die zum Beispiel die "Überschwemmung im Moor" aufweist, findet sich hier nur andeutungsweise. Offensichtlich bewirkte bei Fritz Overbeck die Loslösung von der Künstlerkolonie in einem gewissen Umfang eine 'Verharmlosung' seiner Malerei.

Ein Jahr später, am 9. Juni 1909, starb Fritz Overbeck an einem Schlaganfall.

4. Hans am Ende

Hans am Ende malte - ähnlich wie Otto Modersohn - in der Hauptsache Landschaften. Während dieser Mitte

¹ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; 9.3.1908

der neunziger Jahre bereits ein anerkannter Vertreter der Künstlerkolonie war, galt Hans am Ende laut Gustav Pauli als eine "weniger deutlich ausgeprägte"¹ Persönlichkeit. Man wird ihm damit nicht ganz gerecht, denn in seinen starkfarbigen Landschaftsdarstellungen erreichte er oftmals einen Bildausdruck im Gegenständlichen wie in der Stimmung; zu einer Stilisierung gelangte er selten und blieb stattdessen in einer gewissen Naturnähe verhaftet. Der Naturalismus in seinen Bildern war nicht zuletzt bedingt durch seine Vorliebe zur Radiertechnik; seine Radierungen sind stets feinlinig, sie berücksichtigen das Detail und weisen in ihren Helldunkelkontrasten malerische Elemente auf.

Hans am Ende, am 31. Dezember 1864 in Trier geboren, hatte die Technik des Radierens während seines Studiums bei dem Kupferstecher Holzapfel erlernt.² In den Jahren der Münchener Akademie, 1886 bis 1887, studierte er vorübergehend bei Ferdinand Keller in Karlsruhe.³ Während seines Aufenthaltes in München begann im Atelier von Diez die Freundschaft mit Fritz Mackensen; ebenso wie dieser besuchte auch Hans am Ende häufig die Münchener Museen, er bewunderte in der Schackgalerie Bilder von Böcklin und Feuerbach, vor allem aber Rembrandt begeisterte ihn.⁴

Hans am Ende, der sich 1889 gemeinsam mit Mackensen und Modersohn in Worpswede niedergelassen hatte, unterbrach seinen Aufenthalt dort mehrfach durch Reisen nach Berlin; für den Winter 1892/93 ist ein Studienaufenthalt im Atelier von Otto Knülle nachweisbar.⁵

¹ G. Pauli, Erinnerungen, Tübingen 1936, S. 168

² vgl. K. Krummacker, Hans am Ende, in: W.M., Bd. 128, I. Mai 1920, S. 228

³ vgl. Thieme-Becker, Bd. 10, 1914, S. 511

⁴ vgl. K. Krummacker, Hans am Ende, in: W.M., Bd. 128, I. 1920, S. 226

⁵ vgl. L. Schüßler, Worpsweder Malerei, 1951, S. 231

Erst nach seiner Heirat im Jahr 1895 nahm er dauerhaft Wohnsitz in Worpswede.

Von den Mitgliedern der Künstlerkolonie stand ihm Fritz Mackensen besonders nah, während sein Kontakt zu Otto Modersohn in der ersten Hälfte der neunziger Jahre weniger eng schien. 1893 äußerte sich Modersohn in einem Brief an Overbeck über ihn: "Du weißt, daß ich früher von am Ende viel hielt, wenn unser Verhältnis auch nie besonders herzlich war... Im Sommer hörte man kaum von ihm. Nun ist er da. Mackensen freut sich wahrhaftig und am Ende spricht fast nur zu ihm. Ich fühle ganz klar, daß wir beide absolut nicht zueinander passen, von Freundschaft kann gar keine Rede sein.. Seine glatte, äußerlich liebenswürdige, höfliche Art halte ich für sehr unbedeutend... Eines tiefen, ersten Gefühls halte ich ihn nicht für fähig, er wird nie etwas bemerkenswertes leisten."¹ Wenige Monate später schrieb er: "Mein Verhältnis zu ihm ist ganz oberflächlich."² Während Modersohn ein sehr gefühlbetonter Mensch war, besaß am Ende wohl ein recht nüchternes Naturell, so daß Modersohn über ihn in sein Tagebuch schrieb: "Als Künstler ganz unklar, ohne wahre Begeisterung und feste Anschauung; er weiß nur den Schein davon zu erwecken."³ Modersohns abschätzende Beurteilung ist mit Vorbehalt zu verstehen, denn dieser befand sich damals bezüglich des Umgangs mit den anderen Mitgliedern der Künstlerkolonie in einer kritischen Phase; vergleicht man Bilder von Modersohn und am Ende, so wirken die des letzteren stets nüchterner und klarer in der Stimmung.

Hans am Ende trat Mitte der neunziger Jahre vor allem mit seinen Radierungen hervor. An der Ausstel-

¹ N.O.: Brief von Modersohn an Overbeck; Worpswede, den 10.5.93

² ebenda, Berlin, den 24.1.1894

³ V.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 30.11.1894

lung im Münchener Glaspalast 1895 nahm er mit acht Radierungen¹ teil, die beim Publikum auf positive Resonanz stießen; die wichtigsten waren "Die Mühle"², "Immenhof"(Abb.34) und "Hannibals Grab". Im folgenden Jahr erhielt er in Wien für seine Radierungen die Goldene Medaille.³

In Worpswede regte Hans am Ende auch Heinrich Vogeler zum Radieren an, als der dessen Skizzenbuch sah (1894): "Aber das müssen Sie alles mit der Nadel in Kupfer radieren. Ich zeige Ihnen, wie man das macht."⁴ Er selbst interessierte sich in zunehmendem Maß für die Malerei. 1897 oder 1898⁵ entstand der "Frühlingstag"(Abb.35); er zeigt eine flache, weite Wiesenlandschaft, in die üppig blühende Bäume hineingesetzt sind; dominierend im Bild sind die verschiedenen Schattierungen des Grüns der Wiese. Rilke beschrieb den "Frühlingstag" in folgender Weise: "Blütenbäume, nichts als eine Reihe blühender Bäume in weitem, ebenen Land; eine Frau, die die Arme hebt, ein Kind: Millet klingt an, aber es ist noch mehr wie Jacobsen es geschrieben hat: 'Blütenweiß stehen, Bouquette von Schnee, Kränze von Schnee, Kuppeln, Bogen, Girlanden, eine Feenarchitektur von weißen Blüten mit einem Hintergrund von blaustem Himmel.'"⁶ Die Frage, ob die mit Gefühl überladenen Worte Jacobsens Hans am Ende zu diesem Bild angeregt haben, kann nicht beantwortet werden; nachweisbar ist jedoch, daß Jacobsens lyrische Novellen und Gedichte um die Jahrhundertwende in Deutschland und auch in Worpswede äußerst beliebt und viel gelesen waren.⁷

¹ vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, S. 74

² Abb. in: R.M. Rilke, 1910; S. 107

³ vgl. Kat. Ausst. Secession, München 1964, S. 34f

⁴ H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 55

⁵ Datierung auf 1897 bei Bethge, auf 1898 bei Rilke

⁶ R.M. Rilke, 1910, S. 118

⁷ vgl. Nachwort von St. Zweig, in: J.P. Jacobsen, Niels Lyhne, 1967, S. 232

Von Frühlingsstimmung ist auch Paula Modersohn-Beckers Eindruck von Hans am Ende geprägt; 1898 schrieb sie in ihr Tagebuch: "Ich war einen Abend bei am Endes, der wirkte wie warmer lauer Frühlingsregen und Frühlingssonnenschein auf mein Gemüt... Und jeder, der diese Atmosphäre atmen darf, muß auch zart und weich werden. Er ist eine weiche Künstlerseele, mit strengem, keuschen Formensinn. Dürer und Donatello, Botticelli, die liebt er."¹

Ein immer wiederkehrendes Motiv in den Landschaften Hans am Endes bilden Birkenreihen, die sich, zum Teil in leicht geschwungener Linie, in den Hintergrund ziehen. In dem Bild "Abendfrieden" von 1899 (Abb.36) tritt zu diesem Motiv ein zu den Birkenreihen parallel verlaufender Fluß hinzu; diese Betonung einer Perspektive vermittelt den Eindruck einer weiten Landschaft. Der Titel "Abendfrieden" kann verstanden werden als eine zusätzliche Akzentuierung der dargestellten Stimmung, der Dämmerung und der Ruhe; das in der vorderen linken Bildhälfte weidende Schaf hebt die idyllische Komponente der dargestellten Landschaft hervor. Hans am Ende verweist mit diesem Bild auf seine Fähigkeit zu einem sensiblen Empfinden, welches Otto Modersohn ihm wenige Jahre zuvor noch abgesprochen hatte.

Das perspektivisch reizvolle Thema einer gewundenen Baumreihe findet sich auch in der Radierung "Hirtin bei der Schafherde" (Abb.37) sowie in der "Moorlandschaft mit Bauersmann" (Abb.38); auch die Birkenstämme weisen hier eine leicht geschwungene Form auf, die an die Linienführung des Jugendstils erinnert. In den Radierungen findet sich jeweils eine Figur des bäuerlichen Lebens; ein Schafe hütendes Mädchen oder ein arbeitender Bauer; das Motiv einer in die Land-

¹ P.Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S.89f

schaft gemalten Figur tauchte bereits bei Otto Modersohn auf, es findet sich jedoch auch in den Bildern der anderen Worpsweder.¹

Die Wiedergabe der unendlichen Weite der Moorlandschaft ist das Thema des Bildes "Weites Land" (1900, Abb.39). Der Eindruck einer unbegrenzt ausgedehnten Landschaft wird durch die Größe des Himmels demonstriert, der annähernd zwei Drittel der Bildfläche einnimmt; die Wolken sind außerordentlich voluminös und wirken wie aufgeblasen. Nicht zuletzt trägt das große Format² zur Betonung des 'weiten Landes' bei. Ganz ähnliche Komponenten weisen auch Landschaften von Overbeck auf, etwa das Bild "Im Moor" (Abb.27) oder der "Stürmische Tag" (Abb.24): der Himmel mit Wolken nimmt ein Großteil der Bildfläche in Anspruch.

Eine weitaus flächigere Bildwirkung vermitteln "Birken und Moorkate bei aufgehendem Mond" (1900, Abb.40); trotz der diagonal ins Bild führenden Baumreihe wird beim Betrachter der Eindruck einer Bildtiefe kaum erweckt. Die in kräftigen Farben gemalten Bildelemente wirken wie nebeneinandergesetzt; es handelt sich bei dem Bild um eine Studie, es erscheint spontaner gemalt, weniger 'komponiert' als die bisher angeführten Landschaften.

Einen vollkommen anderen Charakter weist das Gemälde "In der Lüneburger Heide" (Abb.41) auf. Hier dominieren Dämmerung, die Silhouetten der Bäume, die dunklen Schatten vorn im Wasser und der düster wirkende Himmel; eine auffällige Wolkenstruktur findet sich hier nicht. Die dargestellte Landschaft wirkt

¹ vgl.: F. Mackensen, "Der Holzschuhmacher", 1901, Kat.Nr.104;
O. Modersohn, "Herbstlandschaft im Teufelsmoor", 1896, Abb.5;
P. Modersohn-Becker, "Die Gänsemagd", Abb.16;
F. Overbeck, "Sommerzeit", 1908, Abb.30;
H. Vogeler, "Heimkehr", 1898, Abb.45.

² Format: 135 x 200cm

breit und dekorativ und ist zugleich voller Stimmung; sie erinnert an Böcklins "Villa am Meer", die Hans am Ende in der Schackgalerie gesehen hatte.

Hans am Ende hat in der Zeit um die Jahrhundertwende seine besten, interessantesten Bilder gemalt. Seine starkfarbigen Landschaften zeigen oftmals eine großzügige Bildauffassung.¹ In den folgenden Jahren verloren seine Bilder allmählich an Frische und Unmittelbarkeit. Seine 1910 entstandene Landschaft "Im Teufelsmoor" (Abb.42) wirkt sowohl in der Komposition als auch in der farbigen Behandlung reizlos; nicht zuletzt erscheint das Erfassen der Stimmung im Moor wenig Überzeugend.

Bis zu seiner Einberufung in den ersten Weltkrieg lebte Hans am Ende in Worpswede. Er starb am 9. Juli 1918 an den Folgen einer Verwundung im Lazarett von Stettin.

5. Heinrich Vogeler

Heinrich Vogeler unterscheidet sich von den bereits besprochenen Worpsweder Künstlern vor allem dadurch, daß er nicht wie sie Landschaften voller Stimmung oder charaktervolle Figuren darstellte, sondern vorwiegend sanfte und idyllische Bilder malte. Diese andersartige Bildauffassung bildete nicht zuletzt den Anlaß für eine gewisse Kritik an Vogeler nach dessen Ankunft in Worpswede; so charakterisierte Otto Modersohn den Neuankömmling in seinem Tagebuch

¹ vgl. G. Busch, Worpswede, o.J., S.4

² vgl. H. Wohltmann, ⁹1975, S.26

als "coquett, geziert als Mensch und Künstler."¹

Heinrich Vogeler, der am 12.12.1872 in Bremen geboren wurde, begann als Achtzehnjähriger (1890) sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Seine Lehrer waren der Historienmaler Peter Janssen, Eduard von Gebhardt und Arthur Kampf. 1892 unterbrach er sein Studium gemeinsam mit Freunden durch einen Aufenthalt in Sluis bei Brügge² und eine anschließende Reise nach Rapallo. Wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt, wurde Vogeler Mitglied der Malerverbindung 'Tartarus' und machte dort die Bekanntschaft des Bremers Fritz Overbeck.³ In einem Brief an Otto Modersohn urteilte dieser über ihn: "Vogeler wird es noch mal weit bringen, davon bin ich jetzt mehr wie je überzeugt, nachdem ich Gelegenheit gehabt, (ich male in seinem Atelier) seine Sachen zu sehen. Sie sind wirklich famos."⁴ Aus den Worten wird Overbecks Wertschätzung für die Arbeiten Vogelers deutlich, die ihn im folgenden Jahr zu dieser Empfehlung veranlaßte: "Im Mai wird wahrscheinlich Vogeler nach Worpswede kommen. Ich glaube, er wird noch einmal sehr Bedeutendes leisten."⁵

Heinrich Vogeler selbst hatte inzwischen sein Studium abgeschlossen und eine Reise nach Paris angetreten. Über seine dortigen Eindrücke äußerte er: "Der Besuch im Louvre erfüllte mich mit Sehnsucht nach eigener Gestaltung, und die Maler von Fontainebleau, vor allem aber Millet und Courbet, waren mir nahe, sie zeigten mir Richtung und Ziel."⁶ Beeindruckt war Vo-

¹ W.A.: Tagebuch von Otto Modersohn, 30.11.1894

² vgl. H.W. Petzet, Heinrich Vogeler, 1973, S. 21

³ vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 41ff

⁴ N.O.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 26.9.1893

⁵ W.A.: Brief von Overbeck an Modersohn; Düsseldorf, den 24.3.1894

⁶ H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 45

geler schließlich noch von den Werken Mantegnas, Botticellis und Rembrandts.

1894 erfolgte Vogelers Übersiedlung nach Worpswede. Hier begann er bald, Naturstudien und auch Phantasiekompositionen zu zeichnen, deren Inhalte überwiegend Märchenmotive waren; von Hans am Ende erhielt er die Anregung, diese Entwürfe zu radieren.¹ In den folgenden Jahren entstanden zahlreiche Radierungen, in denen sich Vogeler als ein im wesentlichen zeichnerisch orientierter Künstler erwies.

Bedeutsam für seine künstlerische Weiterentwicklung war der Ankauf des Barkenhoffs (1895), eines alten niedersächsischen Bauernhauses, welches er sich nach seinen Vorstellungen umbaute. Den zum Haus gehörigen Garten legte Vogeler parkartig an² und gestaltete ihn nach eigenen Ideen, die sich häufig in seinen Bildern wiederfanden.³ Rainer Maria Rilke verglich während seines Aufenthaltes in Worpswede Vogelers Leben auf dem Barkenhoff mit demjenigen der Mönche, die sich nach Ordensregeln eine eigene Welt gebaut haben.⁴

Eine in demselben Jahr von den Worpsweder Künstlern erworbene Kupferpresse wurde im Barkenhoff aufgestellt. "Das machte mich recht produktiv. Wir druckten alles selber, so daß ich eine ganze Kollektion meiner radierten Märchenphantasien zur graphischen Ausstellung nach Wien hatte senden können"⁵, heißt es diesbezüglich in Vogelers Erinnerungen. Ebenso wie in Wien nahm er auch an den Ausstellungen im Münchener Glaspalast der Jahre 1895 und 1896 schwerpunktmäßig mit

¹ vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 55

² vgl. H. Faltus, Worpswede, 1972, S. 77

³ vgl. "Barkenhoff", 1904, Abb. 46

"Blumenbeete im Garten des Künstlers", 1906, Abb. 4

⁴ vgl. R. M. Rilke, Worpswede, 1910, S. 131

⁵ H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 66

Radierungen teil.¹

Bis zum Jahr 1899 entstanden annähernd 35 Radierungen², die Vogelers zeichnerische Veranlagung belegen: zarte, filigranartige Linien überziehen seine meisten Blätter. Während seine frühen graphischen Arbeiten in ihrer Linienstruktur leicht und locker waren, bemühte er sich in späteren Jahren, "einen gegebenen Raum organisch auszufüllen"³. Sowohl vom Thema als auch von der Ausführung her für Heinrich Vogeler charakteristisch ist seine Radierung "Liebe" (1896, Abb.43)⁴. Das Thema 'Liebe' und die Transponierung der Darstellung in eine Märchenwelt - sie wird durch die im Hintergrund aufragende Burg als solche ausgewiesen - kann verstanden werden als ein Hinweis auf das eigene Leben des Künstlers: seine 'Welt' war der Barkenhoff, seine 'Liebe' Martha Schröder. Nicht nur in diesem Beispiel, sondern auch in zahlreichen anderen Bildern stehen die Dargestellten in einer Beziehung zu Vogelers Leben⁵. In der Radierung "Liebe" fällt schließlich die sorgfältige Behandlung des

¹ 1895 nahm Vogeler mit 3 Gemälden, 3 Aquarellen und 3 Radierungen an der Ausstellung im Glaspalast teil. vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, S. 48, 59, 79. 1896 beteiligte er sich mit 5 Radierungen an der Ausstellung. vgl. Kat. Ausst. Glaspalast, München 1896, S. 68

² vgl. H.H. Rief, Heinrich Vogeler. Das graphische Werk, Bremen 1974, Einleitung

³ R.M. Rilke, 1910, S. 140
Bildbeispiel aus der Frühzeit: "Froschkönig", 1896, und aus der späteren Phase: "Erster Sommer", 1902

⁴ Aufschlußreich ist eine zeitgenössische Interpretation der Radierung von J.L. Sponel, in: Dt. K.u.D., Nr. 4, 1899, II, S. 298: "Die einsame Moor- und Heidegegend erhält in der Ferne eine hochragende Burg und wir sehen vorne ... auf reich geschmückter Bank neben schlanken Birkenstämmen in festlichen Gewändern das junge Paar aneinandergelehnt, ... lauschend den Klängen der Harfe... Das Glück der jungen Liebe kann kaum schöner und überzeugender dargestellt werden."

⁵ vgl. H. Wefels, Heinrich Vogeler, 1959, S. 7

Details auf, etwa die der Gewänder¹; sie deutet auf die Neigung des Künstlers zu ornamentalen Schmuckformen und sind ein Beleg für seine Nähe zum Jugendstil.

Im Jahr 1897 hielt sich Vogeler für längere Zeit in Dresden auf und nahm dort an der Internationalen Kunstausstellung teil. "Die Ausstellung meiner Bilder und Radierungen in Dresden war ein Erfolg"², konstatierte er später in seinen Erinnerungen. In demselben Jahr entstand das Gemälde "Wintermärchen"³ (Abb.44), in welchem Vogeler die Legende der Heiligen Drei Könige in die Worpsweder Landschaft versetzte. Die Identität der Könige wird allein angedeutet durch den Hermelinkragen des alten Mannes und die dunkle Hautfarbe einer der Gestalten; weitere Attribute - etwa die Geschenke - fehlen. Den Hintergrund der Szene bilden die verschneiten Häuser von Worpswede; eine Andeutung Bethlehems, dem eigentlichen Ort des Geschehens, findet sich nicht; Vogeler hat in seiner Darstellung allein die nach dem Wege suchenden Könige berücksichtigt. Durch ihre Transponierung nach Worpswede erhielt die Szene einen märchenhaften Charakter, der wohl der Vorstellungswelt Vogelers entsprach. Er "ist nicht so ein Wirklichkeitsmensch wie Mackensen, er lebt in einer Welt für sich"⁴, notierte Paula Modersohn-Becker im Entstehungsjahr des Bildes in ihr Tagebuch. Betrachtet man noch einmal die im Bild dargestellten Figuren, die Könige und das Kind, so fällt auf, daß in ihnen Knabe, Mann und Greis verkörpert sind. Ähnlich wie Fritz Mackensen bei seiner "Trauernden Familie"⁵ könnte auch Heinrich Vogeler eine

¹ vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 55, wo er schreibt er habe für Martha Schröder Liberty-Stoffe gekauft und sie als sein Modell darin gekleidet. - Zu den in der Radierung dargestellten Gewändern könnten solche Liberty-Stoffe als Anregung gedient haben.

² vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 79

³ Laut Kat. Slg. Alte Worpsweder, Bremen 1973, trug das Bild auch die Bezeichnung "Die Heiligen Drei Könige erfragen den Weg zur Krippe".

⁴ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 49

⁵ vgl. S. 101

Darstellung der Lebensalter beabsichtigt haben, um eine "Vorstellung des ganzen Lebens"¹ zu vermitteln. Die Interpretation des Bildes als eine Lebensalter-Darstellung, die die Frage nach dem Sinn des Lebens und des Todes beinhaltet², kann in der Weise untermauert werden, als sich Vogeler in dieser Zeit mehrfach mit der Thematik des Todes beschäftigte etwa in der Radierung "Tod und Alte" (1895) oder in dem Gemälde "Tod" (1898)³. Auch zum Thema "Wintermärchen" existieren mehrere Ausführungen.⁴

Das Jahr 1898 war für Heinrich Vogeler in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Während einer Reise nach Florenz machte er die Bekanntschaft Rainer Maria Rilkes, den er zu Weihnachten nach Bremen und Worpswede einlud; weitere Aufenthalte des Dichters in Worpswede sollten nachfolgen.

Vogeler besaß zu dieser Zeit als Künstler bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad, der über die Grenzen Deutschlands hinausreichte, was beispielsweise durch den Artikel "Some etchings by Heinrich Vogeler" belegt werden kann, der in der englischen Jugendstilzeitschrift 'The Studio'⁵ erschien. Herausgehoben wird darin vor allem Vogelers Neigung zur Poesie: "His eye and his heart seem full of laughing sunshine and the song of bird, full of springtide and love. With true and infinitely delicate sense of nature he shows us the budding of the tree-tops, and bids us listen with his sensitive ear to what the breezes are saying as they rush through the leaves or stir the

¹ S. Barth, Lebensalter-Darstellungen, Bamberg 1971, S. 14

² Die Interpretation stützt sich auf die Aussage von S. Barth, Lebensalter-Darstellungen, S. 178: "Lebensalter-Darstellungen sind Suche nach dem Sinn, nach dem Sinn auch des Todes.

³ Das Bild "Tod" wurde später umbenannt in "Dämmerung". Abb. in: H. W. Petzet, Heinrich Vogeler, 1973, Abb. Nr. 9

⁴ Gemälde "Wintermärchen", 1910; Radierung "Wintermärchen" 1910

⁵ "Some etchings by H. V. in: The Studio, Bd. XIII, 1898, S. 52-54

tips of the waving grass. Dreamily gazing over the landscape, he reveals to us in his etchings all he has seen, and dreamt of. ... and may he give us again and again a peep into the enchanted land of legend and romance he knows and loves so well"¹. Er schien diese Bitte nachzukommen, denn weiterhin entstanden Bilder und Radierungen, die von seiner romantischen Märchenwelt geprägt waren. Als ein Beleg mag das Gemälde "Heimkehr" (Abb.45) aus dem Jahr 1898 dienen, in welchem Vogeler seine persönliche Lebensgeschichte be handelte: die 'Heimkehr' ist zu begreifen als eine Metapher der Liebe Martha Schröders, deren Vogeler sich nun sicher war.² Das Bild weist mehrere für den Künstler charakteristische Merkmale auf: die Ritterkleidung der männlichen Figur - sie gibt der Szene einen märchenhaften Charakter -, die Umfassung des Gartens mit einer Mauer - sie erinnert an den Garten des Barkenhoffs -, die frühlingshaften Birken und die blühenden Rosenstöcke; die genannten Motive kehren in Vogelers Bildern dieser Schaffensperiode immer wieder. Wesentlich für den Gesamteindruck des Gemäldes "Heimkehr" ist der vom Künstler gestaltete Rahmen;³ Bild und Rahmen sind durch das Motiv des blühenden Rosenstockes zu einer Einheit verbunden.⁴

¹ Some etchings by Heinrich Vogeler, in: The Studio, Bd. XIII, 1898, S.54

² vgl. H. Wefels, Heinrich Vogeler, 1959, S.34. Vogeler hatte das Bild "Heimkehr" 1896 als "Abschied" begonnen, vgl. H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S.67

³ Die dekorative Bildumrahmung erinnert an Ph.O. Runge's 'Kleinen Morgen'. Dieses Bild - es befand sich seit 1893 in der Hamburger Kunsthalle - könnte Vogeler als Anregung gedient haben. vgl. J. Traeger, Philipp Otto Runge, München 1975, S.191f

⁴ Zum Motiv der Rose auf dem Bilderrahmen vgl. Gustav Klimt, "Der Kuß", 1895 (Abb. in: Kat. Ausst. Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt, 1976/77, Bd.3, S.77). Bei Klimt fehlen die Wurzeln der Rose auf dem Rahmen, sie wirken daher leichter und korrespondieren mit dem Verschwommenen der dargestellten Szene. Dagegen deutet Vogelers Rosenstock mit Wurzel auf Erdverbundenheit.

Im folgenden Jahr 1899 erschien Vogelers Gedichtband 'DIR',¹ zu dem er Gedichte, Schriftbild und Illustration gestaltet hatte. Das Geschriebene ging dabei bruchlos in die floralen Vignetten und Randleisten über, so daß eine "sorgfältig abgestimmte Einheit von Schriftbild und Illustration"² entstand. Ebenfalls 1899 wurde Vogeler von R.A.Schröder und A.W.Heymel zur Mitarbeit an der Zeitschrift "Die Insel"³ aufgefordert. Sein Titelblattentwurf macht ihn im folgenden Jahr weiter bekannt. "Der Zeichenstil dieser von dichtem Liniengefüge überspannenen Doppelseite ... stellt ein ebenso eigentümliches wie unverwechselbares Element innerhalb des Jugendstils dar..."⁴ Viele Jahre später, wohl nach seiner Hinwendung zum Kommunismus, kritisierte sich Vogeler: "Meine graphischen Arbeiten aus dieser Zeit drücken wohl diese Horizontlosigkeit aus. Unbewußt entstand eine rein formale wirklichkeitsfremde Phantasiekunst ohne Inhalt. Sie war eine romantische Flucht aus der Wirklichkeit...Im Rahmen eines Spiegels des Insel-formates erhoben sich märchenhafte Vögel, wie Blätter und Blumen gebogen, mit phantastischem Gefieder, das wieder in wogende Zweige, in Früchte und Blumen überging. ..Der Rythmus der Fläche bildete eine geschlossene Welt. So traf wohl meine Inselgraphik den Charakter einer besonderen Zeitepoche, die auch meiner Charakter irgendwie formte, eine uferlose Romantik, hinter aller Wirklichkeit und im Widerspruch zu ihr."

¹ Die erste Ausgabe von DIR erschien 1899 im Insel-Verlag. 1973 erschien eine Faksimileausgabe

² R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.281

³ "Die Insel" erschien in den Jahren 1899-1902. Sie wurde herausgegeben von O.J.Bierbaum, A.W.Heymel und R.A.Schröder. Illustratoren waren E.R.Weiß, H.Vogeler.

⁴ H.W.Petzet, in: Kat.Ausst.Heinrich Vogeler, Worpswede 1967, S.1

⁵ H.Vogeler, Erinnerungen, 1952, S.74

Vom romantischen Charakter dieser Zeit war auch Rainer Maria Rilke beeinflusst, der im Herbst 1900 auf dem Barkenhoff zu Gast war. Für ihn verkörperten die Bilder Heinrich Vogelers "das Leise und Märchenhafte und Schlichte, das mühelose Wiederleben jeder Liebesstimmung im Märchenhaften"¹. Rilkes Verständnis für die Vorstellungswelt Vogelers beruhte wohl auf der Tatsache, daß seine frühen Gedichte den gefühlvoll-ornamentalen Illustrationen des Künstlers verwandt waren.² Ebenso wie auf die Inhalte verweisen Rilkes Aufzeichnungen auch auf die immer wiederkehrenden Motive, die "Schwäne auf sehr dunklen Teichen, seltsame Rüsseltiere und Drachen, Schlangen... und Ritter, welche das Waldinnere bewachen, in dem ein kindhaftes Mädchen einen schwarzen zahmen Vogel nährt."³ In der Ausführung dieser und anderer Motive unterscheiden sich Vogelers graphische Arbeiten von seinen Gemälden während er in der Behandlung seiner Radierungen und Zeichnungen zur Stilisierung neigte, führte er seine Gemälde bis ins letzte Detail aus, so daß diese weniger malerisch als zeichnerisch wirken.⁴ Als ein Beispiel für die zweite Kategorie mag die "Verkündigung" aus dem Jahr 1901 gelten. Das Gemälde zeigt den Engel und Maria, welche die Gesichtszüge von Martha Schröder trägt, es fehlen jedoch Hinweise auf das christliche Thema.⁵ Durch die Personifizierung der

¹ R.M.Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1942, S.273; Worpswede, den 29.9.1900

² vgl. W.Tiemann, Der Jugendstil im deutschen Buch, in: R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.112f

³ R.M.Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1942, S.273

⁴ vgl. K.Schaefer, Heinrich Vogeler, in: Dt.K.u.D. 25, 1910, I.S.334: "Vogeler hat einen .. Fehler: er ist Zeichner d.h. auch in seinen Gemälden ist die Zeichnung Träger des Ganzen."

⁵ In einer Radierung zum selben Thema aus dem Jahr 1895 hatte Vogeler das Mädchen - entsprechend der Marien-Ikonographie - mit einer Linie und einem Heiligenschein versehen.

Maria als Martha Schröder wird die Verkündigung - ebenso wie das Gemälde 'Heimkehr' - zu einem "symbolischen Ausdruck für Vogelers persönliches Erleben. Formal ist Vogelers Anlehnung an die Präraffaeliten deutlich, die Gestalt des Mädchens hat in D.G. Rossettis Gemälde "Ecce Ancilla Domini" (1850) ihr Vorbild."¹ Die vorbildhafte Wirkung der Präraffaeliten hat vermutlich zu der Ausprägung von Vogelers detailgetreuem Malstil beigetragen.²

Im Jahr 1901 heiratete Vogeler Martha Schröder, die er so oft dargestellt hatte. "Alle Bilder sind zu ihrem Preis"³, notierte Rilke in sein Tagebuch und charakterisierte so Vogelers Verhältnis zu seiner Frau. In diesem und in den folgenden Jahren unternahm Vogeler Reisen nach Amsterdam, Brügge, Paris und Italien. Zugleich entstanden zahlreiche Buchillustrationen, wozu etwa diejenigen zum gesammelten Werk von Jens Peter Jacobsen (1904) zählten.⁴ In der Zeit von 1903 bis 1905 arbeitete Vogeler an der Ausstattung der Guldenkammer des Bremer Rathauses, die jedoch als kunstgewerbliche Arbeit in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden soll.⁵ Zu erwähnen ist schließlich das Erscheinen des Heftes "Vogeler-Zierart" (1904); Vogeler entwarf im Auftrag der Rudhardtschen Gießerei Vignetten und Zierleisten, die Verwendung auf Glückwunschkarten und Ähnlichem fanden, sowie Initialen.⁶

Als Vogeler 1905 im Rahmen der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg einen eigenen Ausstel-

¹ Kat. Ausst. Symbolismus, Baden-Baden 1976, S. 237

² vgl. W.A.: Tagebuch von Modersohn, 15.2.1895: "Vogeler ist ganz in äußerlicher Nachahmung der Engländer."

³ R.M. Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1942, S. 205

⁴ Eine Auswahl von Vogelers Buchillustrationen ist zusammengestellt in: L. Schüßler, Worpssweder Malerei, 1951, S. 234

⁵ vgl. dazu H. Wefels, Heinrich Vogeler, 1959, S. 55ff und H. W. Petzet, Heinrich Vogeler, 1973, S. 57ff

⁶ vgl. O. Grautoff, Vogeler-Zierart, in: Dt. K. u. D. XII, 1905 S. 459ff

lungssaal erhielt, hieß es über ihn im Katalog: "Er hat noch nie so glänzend ausgestellt wie bisher. Ältere Werke ... und sein großes, eben vollendetes Hauptwerk zusammen mit Radierungen, Zeichnungen und einigen reich mit Rosenintarsien geschmückten Möbeln füllen einen zart gestimmten, in seiner einheitlichen Ausstattung ungemein feinen Sonderraum."¹ Mit dem Hauptwerk ist das 1905 entstandene "Konzert" (Abb. 47)² gemeint, welches Vogeler folgendermaßen beschrieb: "Im Frühling war ich wieder in Worpswede und malte den Sommer über an dem großen Bild "Konzert", auf dem sich Paula und Otto und auch Clara befinden. Am niederen Tor der Terrasse steht Martha, und auf der steinernen Treppenstufe liegt ein russischer Windhund, ein Geschenk Heymels."³ Das Bild war ursprünglich umgeben von einer weißen Rahmenarchitektur, bestehend aus einer Sockelzone, seitlichen Pilasterpaaren, die jeweils eine antike Figur umrahmen, Gebälk und einem Dreiecksgiebel.⁴ Auffällig ist die Symmetrie des Gemäldes: die Lorbeerbäumchen, die Rosen und die Urnenvasen sind ebenso wie die Treppe symmetrisch angelegt; der Künstler erreichte auf diese Weise eine gewisse Künstlichkeit des Bildes, eine verfeinerte Atmosphäre.

Eine ebenso auffällige Symmetrie findet sich in der Bild "Blumenbeete im Garten des Künstler" (Abb. 48) aus dem Jahr 1906. Vogeler folgte mit diesem Kompositionsschema einem Prinzip des Jugendstils, der Symmetrie zur vertikalen Achse.⁵ Die beiden genannten Bildbeispiele erweisen sich - ebenso wie der 1904 entstandene "Barkenhoff" (Abb. 46) - auch insofern als kennzeich-

¹ K. Schaefer, in: Kat. Ausst. Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg, 1905, S. 16

² Das Bild wurde später umbenannt in "Der Sommerabend"

³ H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 124

⁴ vgl. H. Wefels, Heinrich Vogeler, 1959, S. 97

⁵ vgl. F. Schmalenbach, Flächenkunst, 1935, S. 35

nend für den Künstler, als sie sich auf seine nahe Umgebung konzentrieren und als Verkörperung seiner Bildwelt verstanden werden können.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß Heinrich Vogeler in Worpswede weniger an dem Erlebnis der Landschaft gelegen war als den anderen Mitgliedern der Künstlerkolonie; er neigte vielmehr zu einer Umwandlung der Landschaft ins Märchenhafte. In der behandelten Schaffensperiode war seine Neigung zum Dekorativen sowohl in der Kunst als auch im Leben dominierend.¹

¹ Zum weiteren Werdegang von Vogeler vgl. H.W.Petzelt, Heinrich Vogeler, 1973, S.117ff
Heinrich Vogeler lebte mit einigen Unterbrechungen noch bis 1923 in Worpswede und zog dann nach Rußland wo er 1942 starb.

III. Fritz Mackensen

Im Anschluß an die Ausführungen über verschiedene Mitglieder der Künstlerkolonie befaßt sich das nun folgende Kapitel ausschließlich mit Fritz Mackensen. Mit Hilfe des Kataloges seiner Gemälde werden auch diejenigen Bereiche seines künstlerischen Schaffens aufgezeigt, die bisher weitgehend unberücksichtigt geblieben sind. Bereits im Jahr 1907 hat Hans Bethge in seiner Monographie über Worpswede Maßstäbe für die spätere Einordnung Mackensens geschaffen, indem er schrieb: "Mackensen ist der Maler der Worpsweder Bauern geworden"¹. Wenngleich diese Charakterisierung bis zum heutigen Tag ihre Gültigkeit nicht verloren hat, so vermittelt sie doch eine einseitige Vorstellung des Künstlers, die durch die folgenden Ausführungen ergänzt werden soll.

1. Biographie

Fritz Mackensen wurde am 8. April 1866 in Greene bei Kreiensen geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Holzminden begann er im Frühjahr 1884 sein Studium an der Akademie Düsseldorf als Schüler des Historienmalers Peter Janssen.² Den Winter des Jahres 1888/89 verbrachte er in München, wo er zunächst bei F.A. Kaulbach arbeitete. In einem Brief vom 14.12.1888 schrieb er an Otto Modersohn: "Ich habe heute K. (Kaulbach) meine ganzen Sachen, Kompositionen und alles, was früher meine Lieblingsideen waren, gebracht. Er sagte mir, daß er sich nie vergeben würde,

¹ H. Bethge, 1907, S. 16

² vgl. P. Warnke, Worpswede, in: Z.f.b.K., 11. Jg. 1900, S. 150

mich aus dieser Weise herauszudrängen, so gern er auch meine Hilfe haben möchte. Ich hätte eine Eigenart in meinen Sachen, die ich auch beim Malen ausbilden sollte. Farbengefühl hätte ich auch genug, ich verstehe nur noch nicht recht, mit den Farben umzugehen. Er sprach mir wirklich ganz aus dem Herzen und ich wagte zu äußern, ich möchte gern zur Akademie, um tüchtig nach der Natur malen zu können. Er sagte, daß er mit Diez sprechen wollte, damit ich nach Weihnachten dort anfangen könnte. Ich sollte dann beim Malen nicht an Menzel, Lenbach od. irgend einen anderen denken, sondern nur in meiner eigenen Weise malen."¹ Nur wenige Tage später ergänzte er: "Ich arbeite seit Montag bei Diez in der Malklasse, die Arbeit begeistert mich, doch die Leute sind mir leid; ich will Dir nicht die Weihnachtsfreude verderben, wenn ich Dir die einzelnen Leute beschreibe... Aber Diez ist mein Freund. Ich soll von den Worpsweder Sachen nächsten Sommer recht große Studien malen, außerdem auch Etliches aus meiner Heimat, was ihm sehr gefällt. Er hat offen in der Klasse davon erzählt."²

Neben seinem Studium an der Akademie übten auch die Besuche in den Münchener Museen nachhaltigen Einfluß auf Mackensen aus, was anhand des folgenden Briefes belegt werden kann: "Bei Böcklin liegt das tiefe, innige Gefühl in der herrlichen Farbe, in dem mächtigen Gefühl für Luft und Körper, für Nähe und Ferne. Die Schackgalerie ist das Schönste in München (Böcklin und Feuerbach). In der Pinakothek haben mich diesmal die Italiener besonders interessiert und vor allen am meisten Rembrandts Grablegung Christi. Das ist das schönste Bild, was ich kenne; es ist so herrlich, daß mir eine Beschreibung des Eindrucks, den ich vor demselben gehabt habe, nicht

¹ N.Mo.: Brief von F. Mackensen an O. Modersohn; München, den 14.12.1888

² N.Mo.: Brief von F. Mackensen an O. Modersohn; München, den 23.12.1888

möglich ist, sie würde viel zu nüchtern ausfallen."¹

Gemeinsam mit Hans am Ende, dessen Bekanntschaft er in der Malklasse von Diez gemacht hatte, und Otto Modersohn reiste Mackensen im Sommer 1889 nach Worpswede. In den nachfolgenden Jahren 1890 bis 1893 verbrachte er den Sommer stets dort, den Winter jedoch in der Stadt; die Wintermonate des Jahres 1890/91 verlebte er gemeinsam mit Modersohn in Hamburg, um sich dort durch Porträtieren Geld für seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Als ein Hinweis auf finanzielle Schwierigkeiten der Freunde kann der folgende Brief Mackensens an Modersohn verstanden werden: "Ich bin nun der Meinung, daß wir uns hauptsächlich die gemeineren Farben selbst bereiten sollen..."²; der Briefauszug ist zugleich ein Verweis auf die Abkehr von industriellen Farben, die die Maler im Rahmen ihrer Hinwendung zur Natur zu meiden versuchten.

Im folgenden Winter arbeitete Mackensen an der Akademie Karlsruhe bei Ludwig Bokelmann; dieser hatte ihm ein Meisteratelier für seine Arbeit an dem Gemälde "Gottesdienst im Freien" zur Verfügung gestellt. Im Winter 1892/93 folgte er Bokelmann nach Berlin, um dort die Arbeit an dem genannten Bild zu beenden.

Innerhalb der Künstlerkolonie war Mackensens Verhältnis zu den anderen Mitgliedern zunächst durchweg freundschaftlich; besonders engen Kontakt hatte er zu Hans am Ende. Mitte der neunziger Jahre machte sich vor allem bei Otto Modersohn eine gewisse Kritik an seiner Person bemerkbar; dieser notierte in sein Tagebuch: "Mackensen ist kolossal auf seine künstlerische Gesinnung eingebildet, die sich auf Figuren, Charakter, Formen besonders konzentriert..."

¹ N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Worpswede bei Bremen; den 18.10.1890

² N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Worpswede, den 9.11.1889

³ vgl. Brief von Mackensen an Dr. Helmut Plath, den Direktor des Historischen Museums Hannover; Worpswede, den 27.6.1951; Mackensen beschreibt in diesem Brief den Werdegang seines "Gottesdienstes"; vgl. auch S.96f

Er wird ein tüchtiger, guter Künstler werden, ohne etwas besonderes, Merkwürdiges leisten zu können; er ist mir zu nüchtern, zu einfach, zu traumlos. Er wird vor allem nie Kolorist sein und kein wirklich feiner Techniker. Auch als Mensch ist er mir nicht recht; zu einfach, in den Tag hineinlebend, ohne Nachdenken und Feinheiten und dann zu kraß, schroff, herbe und abweisend... Er weiß sehr wenig, imponiert einfachen Leuten durch seine feste, kühne energische Art."¹
Nur wenig später schrieb er: "Mackensen vertritt eine Kunst, wie sie vor sechzehn Jahren neu war, einfacher Naturalismus; Überall in der Welt malte man solche Bilder, nur mit größerem Können wie er."²

Auch ein Brief Mackensens an Modersohn deutet Unstimmigkeiten zwischen beiden an: "Wie oft schon hatte ich vor, Dir zu schreiben, daß ich nach wie vor Dir zugetan bin, doch das elende Mißtrauen hat mich stets zurückgehalten."³

Trotz solcher internen Probleme war Mackensen zunächst der erfolgreichste der Worpsweder Maler. Die Auszeichnungen, die er in der Zeit vor 1900 erhielt, hat er später selbst wie folgt in einem Brief zusammengefaßt: "1895 erhielt ich auf dasselbe (gemeint ist der "Gottesdienst im Freien") auf einer Ausstellung von Werken bildender Künstler aller Nationen (in München) die Goldene Medaille 1.Klasse. 1896 vom Kaiser, anlässlich der Feier des 200-jährigen Bestehens der Akademie der Künste in Berlin die Kleine Goldene Medaille und den Ehrenpreis der Stadt Berlin von 3000 Mark. 1898, anlässlich der Jubiläumsausstellung die Große Goldene Staatsmedaille Wiens."⁴

¹W.A.:Tagebuch von Otto Modersohn vom 30.11.1894

²W.A.:Tagebuch von Otto Modersohn vom 15.2.1895

³N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Ingolstadt, den 16.8.1896

⁴Brief von Mackensen an Dr.Plath, Historisches Museum Hannover; Worpswede, den 27.6.1951

In dem Zeitraum von 1895 bis 1904 hielt sich Fritz Mackensen ständig in Worpswede auf; die einzige Unterbrechung bildete eine 1898 anlässlich einer Rembrandt-Ausstellung unternommene Reise in die Niederlande¹. Als Paula Modersohn-Becker 1897 erstmals nach Worpswede kam, zeigte sie sich von Mackensen tief beeindruckt: "Da ist erst Mackensen, der Mann mit den goldenen Medaillen in den Kunstaussstellungen. Er malt Charakterbilder von Land und Leuten; je charakteristischer der Kopf, desto interessanter. Er versteht den Bauern durch und durch."² Nachdem sie im folgenden Jahr seine Schülerin geworden war, berichtete sie: "Mackensen kommt alle paar Tage und gibt eine famose Korrektur... Es brennt solch ein Feuer in ihm für seine Kunst... Wenn er Dürer zitiert, so tut er es mit einer Feierlichkeit in Ton und Gebärde... Sein Gott ist Rembrandt."³ Mackensens Bewunderung für Rembrandt ist in Zusammenhang zu sehen mit dem schon erwähnten Buch von Julius Langbehn: 'Rembrandt als Erzieher', in welchem für ein "Verinnerlichung und Besinnung auf das deutsche Wesen"⁴ plädiert wurde. Nach dem Besuch der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam war Mackensen "durchglüht von einem heiligen Feuer für diesen Giganten, diesen Rembrandt! Das Gesunde, das Urdeutsche, das liebt er mit Leib und Seele"⁵.

In der Zeit nach der Jahrhundertwende büßte Mackensen seine führende Position innerhalb der Künstlerkolonie ein. An dem regen gesellschaftlichen Leben im Barkenhoff um Heinrich Vogeler und Rilke nahm er kaum teil, er beschränkte sich auf den Kontakt mit Hans am Ende. Besonders kritisch war sein Verhältnis zu

¹ vgl. L. Schüßler, Worpsweder Malerei, 1951, S. 228

² P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 48

³ ebenda, S. 89

⁴ J. Schultze/A. Winther, in: Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, Text zu Kat. Nr. 443

⁵ P. Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949, S. 90

Otto Modersohn, welcher 1902 in sein Tagebuch notierte: "M. eines Abends bei mir. Es ist traurig mit ihm... Er hat abgewirtschaftet, keiner kümmert sich um ihn. Er ist unfroh, unfrei, klagt sich wohl selbst an, daß er alle möglichen guten Eigenschaften bei mir und anderen früher nicht erkannt, nun ist er überflüssig geworden, das Heft ist ihm aus der Hand gerutscht... M. will vielleicht fort von W. nach Leipzig, dann ist er ganz fertig. Er will beharrlich Stimmungskunst, und die liegt ihm nicht, nie. - Es ist eine Tragödie."¹ Nur wenig später fand eine Aussöhnung zwischen beiden Malern statt, die auch Carl Hauptmann in einem seiner Briefe an Modersohn kommentierte: "...ganz glücklich war ich lange in dem Gedanken Ihrer so herzlichen Versöhnung mit Mackensen. Es ist wirklich gut so. Sie litten selbst darunter. Man leidet immer unter abwehrenden und verneinenden Gefühlen und ist immer gefördert, wenn der Kreis der Teilnahme sich verbreitert. Zudem weiß ich, daß Kraft und Leben Mackensen tätig ausfüllt, daß, wenn Sie sich als Freund wieder harmlos und liebevoll fühlen, ... Ihnen allen dort sich die Wünsche tiefer erfüllen werden."²

Für das Jahr 1904 ist eine Reise Mackensens in den Orient nachweisbar,³ die jedoch auf seine Kunst keinerlei Einfluß ausübte. 1907 heiratete er Hertha Stahlschmidt, eine bisherige Schülerin. Gemeinsam mit ihr zog er im folgenden Jahr nach Weimar, nachdem er einen Ruf als Professor an die Großherzogliche Kunstschule erhalten hatte. 1910 wurde er als Nachfolger von Hans Olde zum Leiter der Kunstschule ernannt.⁴

¹ N.Mo.:Tagebuch von Otto Modersohn, 10.3.1902

² Brief von C.Hauptmann an Otto Modersohn;Schreiberhau, den 31.3.1902, in:C.Hauptmann, Briefe mit Modersohn, Leipzig 1928, S.37

³ vgl.L.Schüßler, Worpssweder Malerei, 1951, S.228

⁴ vgl.ebenda

Im Hinblick auf Mackensens Lehrtätigkeit in Weimar heißt es in einem zeitgenössischen Aufsatz: "Der Künstler hatte sich schon früher, in Worpswede, als Lehrer bewährt und hat nun in Weimar Gelegenheit erhalten, diese Gabe seines Talenten in größerem Stil auszuüben. Da er eine sehr zielbewußte und energische Natur ist, werden seine Kräfte der Weimarischen Hochschule, an der überhaupt ein so erfreulich frischer und lebendiger Geist herrscht - man braucht nur an die Namen Ludwig von Hofmann, Hans Olde, Henry van de Velde, Gari Melchers zu erinnern -, von bestem Nutzen sein."¹

In dem Zeitraum bis zum ersten Weltkrieg ging Mackensen seiner Lehrtätigkeit in Weimar in den Wintermonaten nach, verlebte den Sommer jedoch stets in seinem Worpsweder Haus. Nachdem er als Freiwilliger am Krieg teilgenommen hatte, kündigte er 1918 seinen Lehrauftrag in Weimar, um sich ganz nach Worpswede zurückzuziehen.

Noch während des Weltkrieges, im Jahr 1917, wurde ihm von der Universität Göttingen der Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät verliehen. In der Verleihungsurkunde rühmte man vor allem seine Begeisterung, "mit der er die liebgewordene Wahlheimat, ihre ernstesten Menschen in ausgezeichneten Gemälden dargestellt, sie rühmt sein Wollen, daß die Kunst ernst und männlich, ganz innerlich mit dem Heimatboden verwurzelt und verwachsen ist"².

Durch die Inflation hatte Mackensen sein Barvermögen verloren und war gezwungen, durch Auftragsmalerei den Lebensunterhalt für seine Familie zu verdienen. 1926 beauftragte ihn die Regierung in Stade

¹ H.Bethge, Fritz Mackensen, in: M.W.Bd.111.II, Dez.1911, S.485

² H.Wohltmann, 1937, S.28

mit dem großen Gemälde "Einsame Fahrt bei Worpswede" und stellte ihm in diesem Zusammenhang einen Betrag von 2.500 Mark zu Verfügung; weitere Aufträge folgten.¹

In den dreißiger Jahren wurde Mackensen zum Anhänger des Nationalsozialismus und trat 1937 oder 1938 in die Partei ein.² Als Kriegsberichterstat-ter nahm er, obwohl schon weit über 70 Jahre alt, am zweiten Weltkrieg teil. Er erhielt unter anderem den Auftrag, die an der Biscaya stationierten Soldaten zu malen; es entstanden dort auch einige Landschaftsbilder.

Nach der Beendigung des Krieges wurde Mackensens Haus in Worpswede von Amerikanern besetzt und erst nach einem Jahr wieder freigegeben. Bis zu seinem Tod am 12.5.1953 hat Mackensen dort in Krankheit und finanzieller Not gelebt.

2. Künstlerische Entwicklung

Während seines ersten Ferienaufenthaltes in Worpswede im Sommer 1884 hatte Mackensen bei dem Besuch eines Missionsfestes im benachbarten Schlußdorf so starke Eindrücke empfangen, daß er sich entschloß,

¹ vgl. Die Gemälde im Regierungsgebäude zu Stade, in: Schriftenreihe des Informationsdienstes der Regierung in Stade, Heft 8, Stade o.J., S.6ff; vgl. auch S.107f

² vgl. H. Wohltmann, 1953, S.94: Wohltmann trivialisiert Mackensens Beitritt zur Partei: "Er war und blieb ein Gegner Hitlers... 1937 oder 1938 war es wohl, als er sich der äußeren Ruhe wegen in die Partei Überführen ließ..."

dieses Ereignis im Bild festzuhalten. Die Ausführung des Gemäldes "Gottesdienst im Freien" (Kat. Nr.37) beschäftigte ihn, wenn auch mit einigen Unterbrechungen, annähernd zehn Jahre, bis im Jahr 1895 die endgültige Fassung fertiggestellt war.

In einem Brief an den Direktor des Historischen Museums am Hohen Ufer in Hannover - wo sich das Gemälde heute befindet - beschrieb Mackensen den Werdegang: "Das Bild habe ich schon im Jahre 1884, als ich zum ersten Male hier war, geplant und zwar in meinen ersten Akademieferien an der Düsseldorfer Akademie. Meine Studien galten, als ich hier 1885 und 1887 allein war, ausschließlich diesem Bilde hier in Worpswede. Mit dem fertigen Entwurf und vielen Studien, die z.T. auch in der Monographie von Rilke reproduziert sind, kam ich in jenem Jahre wieder nach Düsseldorf."¹ Aus dem Sommer 1887 stammt auch ein Brief an Otto Modersohn, in dem Mackensen voller Begeisterung schilderte: "... nun denk Dir aber die interessantesten Leute bei einem Missionsfest, tief andächtig unter freiem Himmel. Heute morgen fuhren wir per Wagen nach einem nahen Dorf und ich hörte bis 6 Uhr Abends 4 Prediger, das heißt ich skizzierte während dieser Predigten die andächtigen Leute. Ich bin ganz selig, lieber Otto, in dem Gedanken später ein Bild davon malen zu können. Morgen früh ziehe ich los und mache Studien zu einer Zeichnung, die Modelle sind die interessantesten, die ich mir denken kann."²

Im Oktober 1892 nahm Mackensen die Arbeit am "Gottesdienst im Freien" wieder intensiv auf und begab sich aus diesem Grund zu Prof. Ludwig Bokelmann an

¹ Brief von Mackensen an Dr. Plath, Historisches Museum Hannover; Worpswede, den 27.6.1951

² N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Worpswede, den 17.8.1887

die Karlsruher Akademie. Diesbezüglich berichtete er später: "In meinem Meisteratelier... habe ich meine Komposition auf die große Leinwand übertragen und dann begann das eigentliche Ringen um dieses Bild 1893 ist Bokelmann an die Akademie Berlin abberufen, wohin ich ihm mit meinem Bilde folgte. Alle Arbeiten, die ich vorher gemacht habe, drehten sich um den Gedanken, das Rüstzeug zu dieser großen Arbeit zu gewinnen. Um die Trachten malen zu können, habe ich mich den größten Teil des Sommers 1893 in Selsingen aufgehalten."¹ Sein Studium der Trachten in Selsingen bereitete ihm offenbar Probleme, denn er schrieb von dort recht verzweifelt an Modersohn: "Vielleicht hat dieser Mißgriff aber auch sein Gutes, wird es mir doch nur noch klarer, wie unendlich schwer es ist, in der Malerei etwas einigermaßen Gutes zu leisten; ist erst einmal Zufriedenheit mit den eigenen Sachen da, stellt sich auch der Hochmut ein und dieser ist ein Hemmschuh für jegliche Kunst, oder für jegliche Weiterentwicklung in der Kunst."² Mackensen hat nicht nur Studien der Trachten angefertigt, sondern auch zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen von Einzelpersonen aus der Zuhörerschaft seines 'Gottesdienstes'³; jedes Gesicht ist detailliert ausgeführt und dokumentiert das intensive Naturstudium des Malers.

Zu Beginn der neunziger Jahre zeichnet sich bereits Mackensens besondere Neigung für das Malen von Figuren ab. In einem Brief vom 14.3.1892 teilte er Modersohn mit: "Vor allen Dingen werden aber Figuren dasjenige sein, was ich bilden muß"⁴

Eine vorbildhafte Wirkung könnte Wilhelm Leibls

¹ Brief von Mackensen an Dr. Plath, Historisches Mus. Hannover; Worpswede, den 27.6.1951

² N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Selsingen, den 20.8.1893

³ vgl. Kat. Nr. 34-36

⁴ N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Hannover, den 14.3.1892

Gemälde "Drei Frauen in der Kirche"(1878/82)¹ auf Mackensens "Gottesdienst im Freien" ausgeübt haben. Beiden Bildern gemeinsam ist das Motiv der andächtigen, zum Teil in Tracht gekleideten Frauen. Während sich jedoch Leibls Darstellung durch den Verzicht auf erzählerische Momente auszeichnet², hat Mackensen diesen größere Bedeutung beigemessen - man betrachte etwa die Frau links vor der Kanzel, die ihrem Säugling während der Predigt die Brust gibt. Insgesamt dokumentiert dieses Gemälde die Bindung des Worpsweder Malers an die realistische Maltradition.

Der "Gottesdienst im Freien" ist als ein zentrales Werk der frühen Schaffensperiode Fritz Mackensens einzuordnen. Das Stattfinden des Missionsfestes im Freien war für ihn insofern von außergewöhnlicher Bedeutung, als es ihm Gelegenheit gab, das Zusammen treffen der von städtischer Zivilisation kaum berührten Einwohner des Moordorfes unter freiem Himmel in einem monumentalen Andachtsbild zu erfassen. Der Erfolg dieses Gemäldes - Mackensen erhielt dafür, wie bereits erwähnt wurde, verschiedene Auszeichnungen - ist in Zusammenhang zu sehen mit der Heimatkunstbewegung und ihrer Betonung des Volks- und Naturhaften.

In den Jahren bis 1895 entstanden außer dem "Gottesdienst im Freien" auch zahlreiche andere Bilder. Bereits im Sommer 1887 hat Mackensen seine erste Landschaft in Worpswede gemalt (Kat.Nr.1), die ebenso wie eine etwa zur gleichen Zeit entstandene Landschaft am Niederrhein stilistisch auf die Maler von Barbizon verweist, vor allem auf Corot(Kat.Nr.3). In einen Brief an Modersohn aus dem Frühjahr 1888 schil-

¹ Kunsthalle Hamburg

² vgl. E. Diem, in: Kat. Ausst. Wilhelm Leibl und sein Kreis, München 1974, S.7

dert Mackensen seine Bildauffassung: "Ein Meister der Technik wird man nur dann, wenn man sich vor der Natur Erfahrungen sammelt. Nimm die Farben so, wie Du sie siehst, und suche damit den Gegenstand interessant wiederzugeben. Auch muß Du nur das malen, was Dich erwärmt, sonst würdest Du ja doch mehr oder weniger die Zeit damit vergeuden."¹

Neben zahlreichen Landschaftsstudien malte Mackensen in der ersten Hälfte der neunziger Jahre häufig Porträts; es handelt sich zum Teil um Darstellungen von Freunden - wie etwa das Bildnis der Frau Behrens, die die Worpsweder Maler im ersten Winter bei sich aufgenommen hatte (Kat.Nr.4) -, zum Teil um Aufträge, die er ausführte, um Geld zu verdienen.

Im Jahr 1892 entstand Mackensens Gemälde "Der Säugling" (Kat.Nr.16). Schon zu seiner Entstehungszeit wurde es "als eines der hervorragendsten Bilder dieses wichtigen Repräsentanten der Worpsweder Malerschule angesehen; es entsprach in besonderem Maße dem damaligen Zeitgeschmack, der in dieser Bäuerin mit ihrem Kind die Erhabenheit schlichter Menschlichkeit erkannte."³ Auch Rilke beurteilte es in seiner Monographie als das bisher beste Bild Mackensens.⁴ Dargestellt ist eine Frau, die auf einer hölzernen Schubkarre sitzt und ihr Kind stillt; sie wirkt ernst und streng, was nicht zuletzt durch die dunkle Farbigkeit betont wird. Mackensen hat in die-

¹ N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Düsseldorf, den 29.Mai 1888

² Bereits 1895 verkaufte Mackensen den "Säugling" für 1.000 Mark an die Bremer Kunsthalle. vgl.dazu N.O.:Brief von Overbeck an Modersohn; Worpswede, den 11.5.1895

³ J.Schultze/A.Winther, in:Kat.Ausst.Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, Text zu Kat.Nr.410

⁴ vgl.R.M.Rilke, 1910, S.35
vgl.auch C.G.Heise, Paula Modersohn-Becker, Stuttgart 1961, S.9: "Es gehört, heute entschieden unterschätzt, zu den besten Beispielen norddeutscher Freilichtmalerei."

sem Gemälde ein zeitlos menschliches Thema dargestellt; der Säugling kann verstanden werden als Sinnbild des Lebens. Indem der Maler ein großes Format¹ wählte, steigerte er diesen Eindruck gleichnishaft, wie überhaupt ein Hang zur Monumentalität für ihn kennzeichnend war. Beachtenswert erscheint schließlich, daß es sich bei dem Bild um eine Milieuschilderung handelt, Anklänge an Sozialkritik finden sich nicht.

Ähnlich monumental wirkt das Gemälde "Frühlingssonne" aus dem Jahr 1895 (Kat.Nr.38). Dargestellt ist eine alte Frau, die einer Ziege eine Schale Wasser hinhält. Die Szene spielt inmitten einer Wiesenlandschaft mit blühenden Obstbäumen; nicht zuletzt auf diese Weise wird der enge Kontakt zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Natur dokumentiert.

Im folgenden Jahr malte Mackensen das Triptychon "Die trauernde Familie" (Kat.Nr.42-44) mit dem gleichnamigen Mittelteil; die Seitentafeln zeigen ein "Kindergrab im Schnee" und einen "Todesengel"². Die in dem Gemälde "Trauernde Familie" dargestellten Familienmitglieder "stehen um den kleinen Leichnam, als stünden sie am Ufer eines Teiches, in welchem das Kind ertrunken ist... Diese Leute haben gearbeitet. Sie haben nicht viel Zeit gehabt, sich mit dem kleinen Kinde zu beschäftigen; es ist ihnen fast fremd und macht sie, im Augenblick da es geht, verlegen wie ein Gast. Meistens war es den Geschwistern überlassen. Mit denen hat es gelebt, denen hat es zugelacht... Auf sie fällt der Schatten dieses Ver-

¹ 180 x 150cm

² Vermutlich wurden die drei Bilder nur auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1897 als Triptychon ausgestellt; Rilke führt 1903 nur das mittlere Bild, die "Trauernde Familie", an. Auf der angeführten Ausstellung erhielt Mackensen die goldene Medaille für das Bild; vgl. Weltkunst, Nr.23, 1953, S.12

lustes..."¹ Mit dem Thema des Bildes korrespondiert seine Farbgebung; durch die dominierenden violetten Töne wird die trauernde Familie in gewissem Maß der Wirklichkeit entrückt, gleichsam zu einer Gegenwirklichkeit umgeformt.² Ein wichtiges Moment war es offenbar auch für Mackensen, "die verschiedene Art des seelischen Schmerzes in den verschiedenem Alter und Geschlecht angehörigen Trauernden zum Ausdruck zu bringen."³ In seinem Bild vermitteln die Menschen verschiedenen Alters eine "Vorstellung des ganzen Lebens"⁴, sie veranschaulichen elementares Dasein schlechthin.

Ganz ähnlich verhält es sich bei der "Doodenbeer" (Kat.Nr.84) aus dem Jahr 1900. Thema des Bildes ist die Trauerfeier in einem Bauernhaus; mitten auf der Diele steht ein Sarg und an den Wänden sitzen schwarz gekleidete Männer; in der linken Bildhälfte ist ein Kind neben zwei Kühen an einem Stallgitter dargestellt. Wiederum handelt es sich um eine Lebensalterdarstellung⁵, hinter der man die Frage nach dem Sinn des Lebens und des Todes vermuten kann. Mackensen hat sich hier, wie auch in anderen Bildern, um eine tiefgreifende Darstellung des menschlichen Daseins bemüht.

Auffällig ist in den beiden Gemälden "Trauernde Familie" und "Doodenbeer" das stumme, verschlossene Dastehen beziehungsweise Dasitzen der trauernden Personen, welches sich durch die Wiederholung zu einem schwerfälligen Rythmus gestaltet. Eine solche Formwiederholung ist in gewissem Maß dem Jugendstil verpflichtet.

¹ R.M.Rilke, 1910, S.43f

² vgl. H.H.Hofstätter, Symbolismus, 1965, S.129

³ H.Bethge, 1907, S.23

⁴ S.Barth, Lebensalter-Darstellungen, Bamberg 1971, S.14

⁵ ebenda, S.178

Die angeführten Beispiele veranschaulichen einen wesentlichen Bildgegenstand Mackensens, den Menschen in seinen elementaren Lebenseindrücken, im Erleben von Geburt und Tod, von Arbeit und Andacht.¹

Menschen bei der Arbeit sind das Thema des Gemäldes "Dämmerung" (1897, Kat.Nr.59). Es zeigt ein Boot mit großen dunklen Segeln auf einem Kanal; der Kahn ist mit Heu oder Gras beladen und wird vom Ufer aus von mehreren Männern mit Hilfe von Seilen gezogen. Ähnlich wie bei dem Bild "Torfkähne auf der Hamme" (1897, Kat.Nr.58) hat sich Mackensen mit dem Thema der schweren Arbeit der Worpsweder Bauern auseinandergesetzt. Wiederholt hat er solche Kähne mit dunklen Segeln gemalt, die in der Regel zum Transport des Torfes dienten, so daß sie geradezu als Symbol der schweren, im Moor zu verrichtenden Arbeit gelten können.

Die im folgenden Jahr 1898 entstandene Darstellung der "Scholle" (Kat.Nr.63) zeigt einen Bauern und zwei Frauen, die gemeinsam mit der Egge einen Acker bearbeiten. Hier wird die vorbildhafte Wirkung Milllets, seiner preisenden Darstellungen der Arbeit auf dem Land, für Mackensen deutlich. Der Worpsweder Maler hat in diesem Bild den auf der 'heimatlichen Scholle' arbeitenden Menschen monumentalisiert und damit in Worpswede den Grund für eine Verherrlichung von 'Blut und Boden', für eine zum Nationalismus tendierende Heimatkunst gelegt², die jedoch bis auf wenige Ausnahmen³ erst in den dreißiger Jahren voll zum Tragen kam⁴.

¹ K.V.Riedel, in: Wietek, Künstlerkolonie, 1976, S.100 .

² vgl. W.Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert, Berlin 1969, S.13

³ vgl. "Der Säemann", Kat.Nr.100

⁴ vgl. Gemälde wie "Reichsarbeitsdienst", Abb. in: H.Wohltmann, 1937, S.25

Neben diesen großformatigen Bildern entstanden in der Zeit vor 1900 zahlreiche kleine Landschaftsdarstellungen, beispielsweise der "Sandweg in Worpswede" (Kat.Nr.23) oder eine Studie des Weyerberges (Kat. Nr.24); häufig dominieren warme, bräunliche Farbtöne und der Pinselstrich ist lockerer und großzügiger als in den großformatigen Bildern. Diesen Gegensatz erwähnte auch Carl Hauptmann in einem Brief an Modersohn: "Mackensen kann auch in großen Bildern nicht ganz von der Mode los. Gerade in den großen Bildern dient er noch mehreren Göttern. Er ist nicht ganz landschaftsecht und deshalb im Stimmungston nicht durchschlagend. In den kleinen Bildern kommt Erdgeborenheit und lyrische Stimmung bei ihm zustande."¹

In den Jahren 1901 und 1902 gelangte Mackensen zu einer gewissen Lösung von der Monumentalität in seinen Bildern. Er malte in dieser Zeit mehrere stimmungsvolle Landschaften, in denen Figuren eine untergeordnete, fast dekorative Aufgabe erfüllten. Der "Frühlingstag" (1900, Kat.Nr.106) zeigt einen großen, blühenden Obstbaum inmitten einer Wiese am Weyerberg; um den Baum tanzen fünf kleine Kinder im Kreis.² Die Farben des Bildes sind zart; das Grün der Wiese, der hellblaue Himmel sowie die weißen Blüten des Baumes deuten den Frühling an. Diese Darstellung, von der eine weitere, ganz ähnliche Fassung existiert (Kat.Nr.107), wirkt durch das kleine Format fast intim; sie läßt die Landschaft zum Träger der Frühlingsstimmung werden.

Um eine reine Landschaftsdarstellung handelt es sich bei dem Gemälde "Die Weide" (1901, Kat.Nr.101): Eine dickstämmige, wuchtige Weide steht auf einer

¹ Brief von C.Hauptmann an Modersohn; Schreiberhau, den 19.9.1899, in: C.Hauptmann, Briefe mit Modersohn, Leipzig 1928, S.5f

² Der Einfluß von Hans Thoma und seiner zu Beginn der 70er Jahre des 19.Jahrhunderts entstandenen Bilder von blumigen Wiesen mit reigentanzenden Kindern scheint sich hier bemerkbar zu machen. vgl.E.Marx, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd.11, München 1976, S.353

dunkelgrünen Wiese; ihre knorrigen, weit verzweigten Äste lassen den leuchtend blauen Himmel durchscheinen.¹ Die kräftigen Farben des Bildes bilden einen Gegensatz zu den dunklen, blau-violetten Tönen früherer Bilder, beispielsweise der "Trauernden Familie" (Kat.Nr.42) oder der "Torfkähne auf der Hamme" (Kat.Nr.58). Auffällig ist die Ausführung des Bildes in recht kräftigen Pinselstrichen.

Zu dieser Gruppe von Landschaftsdarstellungen zählt auch der "Holzschuhmacher" (1901, Kat.Nr.104). Vor einer Scheune sitzt ein Mann an einem Moorkanal und arbeitet an einem Paar Holzschuhe. Die Figur nimmt im Bild nicht allzu viel Platz ein, so daß der Landschaft eine dominierende Stellung zukommt. Auffällig ist das Astwerk einer Birke in der linken Bildhälfte; es wirkt wie ein ornamentales Liniengespinnst, welches den Himmel zart durchscheinen läßt. Gemeinsam mit der "Weide" (Kat.Nr.101) und den beiden Darstellungen des "Frühlingstages" (Kat.Nr.106, 107) nimmt der "Holzschuhmacher" eine gewisse Sonderstellung im Werk Mackensens ein. Diese Bilder zeigen in der Ausbildung des Astwerks eine Vorliebe für geschwungene Linien und in Zusammenhang damit eine Annäherung an die Kunst des Jugendstils.

Um das Jahr 1902 machte Fritz Mackensen offenbar eine Krise durch²; einerseits war sein Kontakt zu den anderen Mitgliedern der Künstlerkolonie schlecht, andererseits erschien er in diesem Zeitraum künstlerisch recht unproduktiv. Mit Ausnahme des "Säemannes" (1903, Kat.Nr.110) entstand kaum ein wichtiges Bild. In einer Tagebuchnotiz Modersohns heißt es diesbezüglich: "Bei F.M. im Atelier. Nichts neues seit Herbst, öde, leer, nüchtern - nur eine Studie gefiel mir. Es fehlt ihm an Gefühl."³

¹ vgl. S.36

² vgl. S.93

³ N.Mo.:Tagebuch von Otto Modersohn, 16.2.1902

Nur wenige Jahre später - um 1905 - hatte Mackensen diese Krise völlig überwunden; er malte zahlreiche Bilder, darunter auch eine Reihe von Landschaften. Diese sind kräftig in der Farbgebung, locker in der Pinselführung und erinnern an den deutschen Impressionismus. Ein wichtiges Beispiel ist die "Schälende Frau im Garten" (1905, Kat.Nr.115). Das Bild zeigt eine alte Frau, die inmitten eines Gartens auf einem Stuhl sitzt; auf ihrem Schoß hält sie eine große Schale mit Obst, welches sie schält. Sowohl die kräftigen Farben - die Blau- und Grüntöne - als auch die großzügigen Pinselstriche erweisen sich als belebende Elemente des Bildes. Im Vergleich zu Darstellungen aus der Periode vor der Jahrhundertwende ist eine gewisse Lösung von der realistischen Tradition festzustellen.

In diesen Zusammenhang gehören auch die Gemälde "Kornfeld" (Kat.Nr.147) und "Der Heuwagen" (Kat.Nr.150); beide sind vor 1910 entstanden. Im ersten Bild ist ein abgemähtes Feld dargestellt, auf dem vor allem in der rechten Bildhälfte zahlreiche Heugarben aufgerichtet sind; die Heugarben haben durch aneinandergesetzte Pinselstriche eine Struktur erhalten und bilden mit ihrer gelblichen Farbe einen Kontrast zum kräftig blauen Himmel. Ähnlich locker gemalt ist auch das Heu in dem Gemälde "Der Heuwagen"; die verschiedenen Grüntöne tragen neben der Malweise zu einer lebhaften Bildstruktur bei.

1907 stellt Mackensen mit der "Bergpredigt" (Kat.Nr.128) ein Gemälde fertig, das sich sowohl thematisch als auch im Format¹ an seinem "Gottesdienst im Freien" orientiert. Der Maler hat in diesem Bild den Ort der Bergpredigt an den Weyerberg in Worpswede verlegt. Christus steht - mit einer langen,

¹ 285 x 405cm

dunklen Kutte bekleidet - am Stamm einer wuchtigen Eiche und hat die Zuhörerschaft zum Teil sitzend, zum Teil stehend um sich versammelt; es sind Männer, Frauen und Kinder, die Bewohner von Worpsswede. Über der andächtig zuhörenden Menschengruppe breiten sich die feinen Verästelungen des Baumes aus.¹

Mackensen hat mehrere Jahre an der "Bergpredigt" gearbeitet, denn bereits 1903 erwähnte Rilke in seiner Monographie, daß sich das Bild angefangen im Atelier befände.² Ebenso wie für den "Gottesdienst" hat er Studien der einzelnen Figuren angefertigt (Kat.Nr.120-123); sie weisen auf die Bedeutung hin, die Mackensen dem Bild beimaß. Die "Bergpredigt" gehört gemeinsam mit dem "Säugling", dem "Gottesdienst im Freien" und der "Trauernden Familie" zu einer Gruppe von Monumentalbildern mit religiösen Zügen. Sie nehmen im Werk des Künstlers insofern eine besondere Stellung ein, als sie die Frömmigkeit der Worpssweder Bauern als elementaren Bereich ihres Lebens dokumentieren.

In Zusammenhang damit steht auch eine Gruppe von Bildern, die dem Thema 'Mutter und Kind' gewidmet ist; sie ist vermutlich im Anschluß an die "Bergpredigt" entstanden. Das Gemälde "Die Wöchnerin" (1907, Kat.Nr.133) zeigt eine im Bett liegende Frau, die ihren Säugling vor sich in den Händen hält. Ungefähr gleichzeitig (um 1907) entstand die Darstellung von "Mutter und Kind" (Kat.Nr.129), welche eine auf

¹ Von vorbildhafter Bedeutung für Mackensens "Bergpredigt" können die religiösen Werke von Fritz von Uhde gewesen sein. Uhde überträgt in diesen Bildern das biblische Geschehen in die Gegenwart. (vgl. H.G.Wachtmann, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd.12, München 1976, S.104) In seinem Gemälde "Komm, Herr Jesus, sei unser Gast" von 1885 (Staatl.Museen Berlin, Nationalgal.) läßt Uhde Christus in der zeitgenössischen Welt der Bauern auftreten. Vergleichbar damit ist die "Bergpredigt", die Mackensen im zeitgenössischen Worpsswede stattfinden läßt.

² vgl. R.M.Rilke, 1903, S.42

dem Bettrand sitzende Frau zeigt, die ihr Kind stillt. Mackensen hat diese Frauen weniger 'monumental' gesehen als diejenige, die er 1892 im "Säugling" dargestellt hatte; sie wirken eher erschöpft und müde, so daß diese Bilder in gewissem Maß als Ausdruck eines sozialen Empfindens des Künstlers verstanden werden können.

Aus der Zeit seiner Professur in Weimar stammt ein Selbstbildnis des Künstlers (um 1912/13, Kat. Nr.164); Mackensen hat sich beim Malen mit der Palette in der Hand dargestellt. Die Gemälde des Künstlers, die in der Folgezeit entstanden sind, belegen in zunehmendem Maß seine Orientierung am Realismus früherer Darstellungen. Als ein Beispiel mag das Bild von "Mutter und Tochter" aus dem Jahr 1919 gelten.¹

Im Rahmen der Betrachtung der künstlerischen Entwicklung Mackensens ist es aufschlußreich, daß auch er den 1911 von Carl Vinnen herausgegebenen 'Protest deutscher Künstler' unterschrieben hat;² Vinnen hatte sich mit dieser Schrift gegen eine Überfremdung der deutschen Kunst gewandt. Mackensens konservative, an 'deutscher' Kunst orientierte Gesinnung wird hier offenbar.³

Wirtschaftliche Not zwang Mackensen in den zwanziger Jahren dazu, zahlreiche Porträt-Aufträge auszuführen; er malte den Historiker Karl Brandi (1921) und den Generalfeldmarschall von Mackensen (1921),

¹ Abb.in:H.Wohltmann, 1953, S.90

² vgl.C.Vinnen, Protest deutscher Künstler, Jena 1911, S.18. Von den Worpsweder Malern hatte außerdem Hans am Ende unterschrieben.

³ vgl.H.Wohltmann, 1953, S.92:"Mackensen war ein bewußt deutscher Mann, betonte aber und pflegte die völkerverbindende Kraft der Kunst." - Indem der Autor Mackensen als einen 'bewußt deutschen Mann' herausstellt, wird zugleich die Nachwirkung der Ideologie des Nationalsozialismus mit ihrer Betonung des Deutschtums auf den 1953 entstandenen Auf-

um nur einige Beispiele zu nennen.¹ 1927 malte er im Auftrag des Regierungspräsidenten von Stade für das dortige Regierungsgebäude das große Gemälde "Einsame Fahrt bei Worpswede"²; er griff dabei auf das Motiv der Torfboote zurück, welches er in den früheren Worpsweder Jahren häufig dargestellt hatte.

In der Zeit des Nationalsozialismus malte Fritz Mackensen Bilder wie "Arbeitsdienst", "Reichsarbeitsdienst" (beide 1935) oder das Porträt des Reichsarbeitsführers Hierl (1936).³ Diese Bilder haben sowohl aufgrund ihres Themas als auch der äußerst realistischen Ausführung - wenngleich sie im Werk Mackensens nur eine verhältnismäßig kleine Gruppe bilden - in den fünfziger Jahren zu einem entsprechenden Ruf des Künstlers beigetragen; heute sind diese Gemälde in Vergessenheit geraten.

Abschließend kann festgehalten werden, daß Mackensen seine überzeugenden künstlerischen Leistungen in er Zeit vor 1910 erbracht hat. Dieser Zeitraum läßt sich unter stilistischen Gesichtspunkten im wesentlichen in zwei Perioden aufteilen: in die Zeit vor und nach der Jahrhundertwende. Während die in der Zeit bis 1900 entstandenen Gemälde Mackensens eine Bindung an die Tradition der realistischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentieren, steht die nach 1900 entstandene Werkgruppe dem deutschen Impressionismus nahe; in der zweiten Periode sind jedoch auch stilistische Rückgriffe auf die Frühzeit keine Ausnahme.

Obwohl Fritz Mackensen wesentliche Leistungen auf dem Gebiet der Figuren-Malerei erzielt hat - man denke an den "Gottesdienst im Freien", den "Säugling" oder die "Doodenbeer" - und vor allem diese Gemälde seinen Bekanntheitsgrad ausmachen, ist auch der

¹ Laut Auskunft von Dr. Mackensen, München, in dessen Besitz sich das Porträt befindet, war der Maler mit dem Generalfeldmarschall entfernt verwandt.

² vgl. S. 94f

³ Ein Teil dieser Gemälde wurde im Krieg zerstört.

Darstellung der Worpsweder Landschaft in seinem Oeuvre eine besondere Bedeutung beizumessen; in zahlreichen Landschaftsstudien hat er die bräunlichen Farben und die Stimmung des Moores erfaßt, ebenso wie es farbenkräftige Darstellungen des Weyerberges gibt. Insgesamt bilden die Darstellungen der Worpsweder Landschaft und ihrer Bewohner im Werk des Künstlers eine untrennbare Einheit.

3. Resonanz bei den Zeitgenossen

Die Mitglieder der Künstlerkolonie Worpswede hatten durch ihre Ausstellungserfolge im Münchener Glaspalast der Jahre 1895 und 1896 in einem solchen Maß an Popularität gewonnen, daß diverse Zeitungen und Zeitschriften ihnen ausführliche Artikel widmeten oder sie zumindest in einer Notiz erwähnten. Als Begründer der Künstlerkolonie und Gewinner der Goldenen Medaille in München 1895 wurde Fritz Mackensen zum Teil besonders ausführlich behandelt. Die Skizzierung der zeitgenössischen Urteile über ihn soll zu einer Einordnung des Malers in das Kunstschaffen um die Jahrhundertwende beitragen.

In den Münchener Neuesten Nachrichten vom 3. Juni 1895 kommentierte der Kunstkritiker Fritz von Ostini die Ausstellung im Glaspalast; über Mackensen schrieb knapp: "ein großes, figurenreiches Bild, das einen Gottesdienst im Freien mit überzeugendem Leben und inniger Empfindung darstellt"¹; dieses Bild stellte er Modersohns "Serie eigenartig poetischer

¹ F.v. Ostini, Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalast I, in: Münchener Neueste Nachrichten vom 3.6.1895, Jg.48, Nr.225, S.1

Stimmungs-Landschaften"¹ gegenüber, um die unterschiedlichen malerischen Auffassungen beider Künstler zu kennzeichnen.

"Das Kunstereignis von 1895"² erkannte Alfred Freihöfer in den Worpswedern. Wenngleich er das Kabinett dieser Künstlergruppe im Glaspalast als "unstreitbar das modernste"³ betrachtete, entsprach die Auszeichnung von Mackensens Gemälde nicht seinem Geschmack; er kritisierte: "Die Jury...hat eines der Worpsweder Werke bereits prämiert, allerdings nicht weil es das beste, sondern vielleicht, weil es das der Konvention am ehesten zusagende ist."⁴

Gerade dieses Bild, den 'Gottesdienst im Freien', empfand Hans Müller-Brauel als "so ernst und Überzeugend, so innerlich wahr"⁵. In seinem Artikel, der 1896 in der Zeitschrift 'Die Kunst unserer Zeit' erschien, schrieb er: "Dieses Draußensein beim Gottesdienst, unter freiem Himmel, hatte es dem Künstler angetan; es erschien ihm als der schönste Gottesdienst überhaupt. Nur ein deutsches, tief empfindendes Gemüth konnte sich an einen solchen Stoff wagen... Das seelisch fromme Empfinden unserer Landbevölkerung hat der Künstler hier im Tiefinnersten erfaßt... Eine wehevoll feierliche Stimmung, die sich dem Beschauer mittheilt, liegt über dem Ganzen... War so auf dem Bilde einerseits der Volkscharakter der niedersächsischen Landbevölkerung mit vollendeter Meisterschaft dargestellt, so trug auch der landschaftliche Hintergrund des Bildes ein echt norddeutsches Gepräge."⁶

¹ F.v.Ostini, Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalast I, in: Münchener Neueste Nachrichten vom 3.6.1895, 48.Jg., Nr.225, S.1

² A.Freihöfer, Die Malerei auf den Münchener Ausstellungen von 1895, in: K.u.Z.VI, Bd.2., 1895, S.74

³ ebenda

⁴ ebenda, S.75

⁵ H.Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.116

⁶ ebenda

Der Autor maß in seinem Aufsatz Mackensen als demjenigen Künstler, der sich "besinnt auf sein eigen Volk und Land"¹, der die deutsche Eigenart in der Kunst hervorhebt, eine besondere Bedeutung bei. Während er in Otto Modersohn einen verträumten Menschen, den Maler der Worpsweder Stimmungen erkannte² und Overbeck als Darsteller von melancholischen, schwermütigen Landschaften und gewaltiger, elementarer Kraft charakterisierte³, bewunderte er Mackensens "neu erwachte Heimathsgefühle"⁴, die in seinen Bildern zu einer Kunst wurden, die "deutsch in ihrem Empfinden und Schaffen, deutsch in ihren Motiven und Stoffen"⁵ war.

In dem Artikel von Hans Müller-Brauel werden wesentliche Forderungen der damals einsetzenden Heimatkunstbewegung genannt, die ausgerichtet war auf die Bewahrung des Alten, die Betonung des Volks- und Naturhaften.⁶ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung der von Mackensen in dem Gemälde "Der Säugling" dargestellten Frau als "Madonna aus dem Volke"⁷ oder die Kommentierung seiner Figurenzeichnungen als "Wiedergabe des Volkscharakters"⁸

¹ H.Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.106

² ebenda, S.118

³ ebenda, S.120

⁴ ebenda, S.106

⁵ ebenda

⁶ vgl. Definition der 'Heimatkunst' in: R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.326: Sie will "durch ein volkhaft nationales Empfinden...neben dem Künstlerischen auch das Rassische, Religiöse, Politische und Mythologische erfassen, um zu einer wahrhaft völkischen Kultur zurückzufinden."

⁷ vgl. H.Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.117

⁸ ebenda

Ähnliche Gesichtspunkte betonte auch Paul Schultze-Naumburg in seinem Aufsatz über die Worpsweder, der 1896/97 in der 'Kunst für Alle' veröffentlicht wurde.¹ Als Ursache ihres Erfolges betrachtete er ihre "Liebe zur Heimat"², die den Künstler zu "wahrhaften Kunstwerken"³ inspirieren kann, denn "jede Kunst (zeigt) den direkten Einfluß des vaterländischen Bodens..., wenn sie uns w a h r von innen heraus erscheinen soll. ... Was (die Worpsweder Maler) so ernst und imponierend macht, das ist die tiefe Wahrheit ihrer Werke,...was sie so intim erscheinen läßt, die Vertrautheit mit der heimatlichen Scholle."⁴

Bedeutsam erscheint es, daß sich Paul Schultze-Naumburg - er gehörte zu den Wegbereitern zunächst der Heimatkunstbewegung im allgemeinen und später der Kunst des Nationalsozialismus im besonderen - von der Worpsweder Malerei und vor allem derjenigen Fritz Mackensens angesprochen fühlte; über den letzteren schrieb er:"Er ist ein ernster, echt norddeutscher Maler, bei dem die Objektivität stets über die Phantasie den Sieg davonträgt, aber durch und durch ein Künstler... Mackensen (wird) seiner Objektivität vollkommen gerecht... und in der scharfen Sachlichkeit seiner Schilderungen (bringt er) doch stets eine tiefe Wirkung... Es wird wenige Bilder geben, die wie seine 'Trauernde Familie' durch ihre

¹ P.Schultze-Naumburg, Die Worpsweder, in:K.f.A., Jg.12, 1896-1897, S.116ff

² ebenda, S.116

³ ebenda

⁴ ebenda

P.Schultze-Naumburg war Mitbegründer und wichtiger Vertreter der Heimatschutzbewegung. 1905 erschien sein Buch 'Die Entstellung unseres Landes'; im Vorwort skizzierte er die Ziele dieser Bewegung:"Die Heimatschutzbewegung will die deutsche Heimat in ihrer natürlich und geschichtlich gewordenen Eigenart schützen. Sie arbeitet daher insbesondere hin auf I. den Schutz der Natur:...den Schutz der Eigenart des Landschaftsbildes, II. auf den Schutz und die Pflege der Werke.

schlichte Wahrheit so überzeugen."¹ Der Autor hob bei seinen Betrachtungen zum Werk Mackensens die 'Wahrheit' als wesentliches Merkmal hervor und verwies damit zugleich auf dessen Bindung an die Leitsätze der Heimat- und Volkskunst; seines Erachtens war die Wahrheit für Fritz Mackensen ebenso in der Natur verkörpert wie im noch unverfälschten Bereich des dörflichen Lebens in Worpswede.

Die anderen Worpsweder Maler behandelte Paul Schultze-Naumburg weniger ausführlich; Overbeck und Modersohn kennzeichnete er als diejenigen, "die am ausgesprochensten die charakteristischen Züge des Worpsweder Landschaftscharakters zum Ausdruck bringen"², während er Heinrich Vogeler als "Fabulist"³ einschätzte.

Auch Paul Warnkes ausführlicher Bericht über Worpswede⁴ verdeutlicht dessen Bindung an die Heimatkunstbewegung. So schrieb er beispielsweise über die von Mackensen dargestellten Worpsweder Bauern: "diese Menschen sind ohne ihre Scholle gar nicht denkbar, sie sind ihre ähnlichsten Kinder, sie sind mit ihr verwachsen, sie sagen uns dasselbe, was dieses Land sagt...ein höchst charakteristischer Teil der Landschaft."⁵ Indem Warnke Mackensens Figurenbilder als Ausdruck der Worpsweder Landschaft begriff, sprach er ihnen eine Allgemeingültigkeit zu, die ein Figurenbild ohne Bindung an die heimatliche Scholle nicht erreichen konnte. Warnke kam in seinen Ausführungen zu dem Schluß, daß Mackensens Bilder

¹ P. Schultze-Naumburg, Die Worpsweder, in: K.f.A. Jg. 12, 1896-1897, S. 118

² ebenda, S. 119

³ ebenda

⁴ P. Warnke, Worpswede, in: Z.f.b.K., 11. Jg. 1900, S. 147-155 und S. 176-185

⁵ ebenda, S. 152

"viel zu allgemeingültig, viel zu großartig und monumental gedacht und ausgeführt (seien), als dass sie in ein Privathaus hineingehörten - sie gehören... in die öffentlichen Museen. Sie sind Predigten, die an das Ohr, das Herz des Volkes dringen sollen! So kann nur ein ernster kraftvoller Mann den Ernst und die Kraft malen."¹

Ganz im Sinne Warnkes heißt es im Katalog der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg 1905 über Mackensen: "Wie das symbolische Hauptwerk dieser fest an der Scholle wurzelnden Kunst, steht in der Mitte der Haupthalle Mackensens Mutter auf der Schiebkarre... Der harte Ernst, der Natur und Menschen hier verbindet, die Majestät des allen zierenden Beiwerks entkleideten Menschen ist vielleicht auch bei Millet nicht größer und feierlicher erfaßt worden, als in diesem von Jahr zu Jahr wachsenden Bild."² Mackensens 'an der Scholle wurzelnden Kunst' stellte der Autor Modersohn als "Meister des samtweichen Kolorits"³ sowie Overbeck als "Meister der Terraindarstellung"⁴ an die Seite und setzte auf diese Weise die verschiedenen künstlerischen Zielsetzungen der Maler gegeneinander ab.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß in dem Zeitraum von 1895 bis 1905 - in dem alle hier zitierten Aufsätze verfaßt wurden - Mackensen zu- meist als "Darsteller des niedersächsischen Volkscharakters"⁵ und als Maler der Worpsweder Scholle⁶

¹ P. Warnke, Worpswede, in: Z.f.b.K., 11.Jg., 1900, S.154

² K. Schaefer, in: Kat. Ausst. Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg 1905, S.8

³ ebenda

⁴ ebenda

⁵ H. Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K.u.Z. VII, Heft 2, 1896, S.116

⁶ P. Warnke, Worpswede, in: Z.f.b.K., 11.Jg., 1900, S.152

eingeorordnet wurde. Seine Kritiker, vor allem Paul Schultze-Naumburg, Hans Müller-Brauel und Paul Warnke, erweisen sich im wesentlichen als Vertreter der Heimatkunstbewegung. Indem sie zur Charakterisierung der Kunst Mackensens und der Worpsweder Malerei im allgemeinen Begriffe wie 'Vertrautheit mit der heimatlichen Scholle' oder 'Freude an deutscher Art und Scholle' verwenden, wird ihre Stellung im Vorfeld der Kunst des Nationalsozialismus offenbar, die eine Verherrlichung des Heldischen, Volkshaftern, Bodenständigen, vor allem aber des Deutschtums forderte. Als wesentliches Resultat einer Auswertung der zeitgenössischen Kommentare bleibt festzuhalten, daß Fritz Mackensen im Rahmen des Kunstschafterns um die Jahrhundertwende vor allem aufgrund seiner monumentalen Darstellungen des bauerlichen Lebens Anerkennung fand; sowohl für den Maler als auch für seine Kritiker bildete die Heimatkunstbewegung die geistesgeschichtliche Grundlage.

C. KATALOG DER GEMÄLDE VON FRITZ MACKENSEN

1887-1910

Im Katalog sind alle Gemälde von Fritz Mackensen aus den Jahren 1887 bis 1910 zusammengefaßt, soweit sie der Verfasserin direkt oder indirekt bekannt wurden. Da die Gemälde des Künstlers weit verstreut sind und ihr Verbleib zum Teil unbekannt ist, wurden Suchnotizen in regionalen und überregionalen Zeitungen veröffentlicht und ein entsprechendes Rundschreiben an die deutschen und wichtigen deutschsprachigen Museen des Auslandes verschickt. Als Ergebnis der Nachforschungen stellte sich heraus, daß ein Teil der Gemälde Mackensens sich im Besitz von Museen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR befindet; eine nicht unerhebliche Zahl von Bildern ist in der weitverzweigten Familie Mackensens verblieben und ein Gutteil der Gemälde befindet sich schließlich im norddeutschen Raum in Privatbesitz. Die Besitzer der zahlreichen vom Künstler gemalten Porträts waren nicht alle auffindbar; diese Porträts werden, soweit sie im Mackensen-Verzeichnis oder in der Literatur erwähnt werden, mit allen verfügbaren Daten zitiert.

Der im Gemäldekatalog bearbeitete Zeitraum von 1887 bis 1910 umfaßt Mackensens Haupt-Schaffensperiode und wurde unter folgenden Gesichtspunkten ausgewählt: während für das Jahr 1887 die erste in Worpswede gemalte Landschaft des Künstlers nachweisbar ist, wurde er 1910 zum Leiter der Kunstschule Weimar ernannt; in den darauffolgenden Jahren hat er nur wenige Worpsweder Motive dargestellt.

Der Katalog basiert auf einem von Mackensen zusammengestellten Verzeichnis (im Katalog abgekürzt als M.V.), welches jedoch auf seine wichtigen Gemälde beschränkt ist; zahlreiche Darstellungen sind nicht darin angeführt. Der Künstler hat das Verzeichnis

Mitte der dreißiger Jahre verfaßt und verschiedene Datierungen offenbar aus der Erinnerung vorgenommen, was zur Folge hatte, daß sie in mehreren Fällen nicht mit dem in der Signatur angegebenen Datum übereinstimmen; diese Unstimmigkeiten sind bei den jeweiligen Katalog-Nummern vermerkt. Bei denjenigen im Mackensen-Verzeichnis genannten Bildern, die in der Signatur kein Datum enthalten, wurde die Datierung entsprechend dem Mackensen-Verzeichnis vorgenommen; diese Datierungen tragen keinen gesonderten Vermerk. Einige Gemälde, die Fritz Mackensen angeführt hat, waren nicht auffindbar; sie sind mit dem Vermerk 'Verbleib unbekannt' versehen.

Eine weitere Zusammenstellung von Mackensen-Gemälden befindet sich im Anhang der Monographie von Hans Bethge über Worpswede (1907). Sie erfaßt die wichtigsten, bis zum Jahr 1903 entstandenen Gemälde und stimmt im wesentlichen mit dem Mackensen-Verzeichnis überein.

Eine Anzahl von Bildern wurde laut Fritz Mackensen im zweiten Weltkrieg zerstört oder beschädigt: "Während der elf Monate dauernden Besatzung meines Hauses sind mehrere Gemälde zerschnitten oder so schwer beschädigt, daß sie verloren sind, auch mehrere entwendet. Viele Bilder von mir, die sich in Privatbesitz befanden und nie ausgestellt waren, sind durch Bombenwurf vernichtet."¹ Solche Beschädigungen sind, soweit bekannt, im Katalog vermerkt.

Das Gemäldeverzeichnis ist chronologisch geordnet. Bei undatierten Bildern wurde versucht, sie einem bestimmten Jahr zuzuordnen. Innerhalb der einzelnen Jahre richtet sich die Reihenfolge nach dem Mackensen-Verzeichnis; die dort nicht angeführten Gemälde sind nach Themengruppen geordnet. Zeichnungen und

¹ Brief von Mackensen an Dr. Plath, Historisches Museum Hannover; Worpswede, den 27.6.1951

Radierungen werden insoweit berücksichtigt, als sie Vorzeichnungen oder Studien zu Gemälden sind; Pastelle bleiben demgegenüber unberücksichtigt.

Diejenigen Gemälde, die im Kapitel über Fritz Mackensen (B.III.) erwähnt oder interpretiert werden, sind am Ende der jeweiligen Katalog-Nummer mit einem entsprechenden Verweis versehen, so daß der Katalog zugleich als Ergänzung des Textes zu verstehen ist.

1. Landschaft mit Moorkanal, 1887 (Abb.)

Privatbesitz: F.Westermann, Hamburg

Öl auf Holz

33 x 23cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Auf der Rückseite eigenhändiger Vermerk:"Fritz Macker sen 1887. Die erste in Worpswede gemalte Landschaft."

Das Bild entstand im Sommer 1887 während des dritten Ferienaufenthaltes Mackensens in Worpswede. Die kleinformatige Landschaftsdarstellung zeigt in der Bildmitte einen in die Tiefe führenden Moorkanal, welcher im Hintergrund von einer kleinen Holzbrücke überquert wird. Er wird an beiden Ufern von dichtem, über dem Wasser zusammenragenden Wald gesäumt, so daß der Himmel nur im Hintergrund über der Brücke sichtbar wird; einige Birken am rechten Ufer sind durch ihre hellen Stämme und die sorgfältige Ausführung besonders hervorgehoben. In der Wasseroberfläche spiegelt sich in der Bildmitte der helle, fast weiße Ausschnitt des Himmels, vorne rechts das dunkle Grün des Waldes. Die dominierenden Farben des Bildes sind verschiedene Abstufungen von Grüntönen sowie das abgetönte Weiß des Himmels und seiner Spiegelung. Die in feinen Pinselstrichen ausgeführte Darstellung erinnert an Corot. (Vgl.S.98)

Lit.:Hamburger Tageblatt vom 7.4.1936

2. Porträt eines Mädchens, 1887 (Abb.)

Privatbesitz: Erling, Bremen

Öl auf Leinwand

45 x 37cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen 1887

Das Bild wurde im Katalog der Fritz-Mackensen-Ausstellung in Bremen 1966 (Kat.Nr.42) fälschlicherweise auf 1930 datiert; das in der Signatur angegebene Datum 1887 wurde erst bei einer im Anschluß an die Ausstellung durchgeführten Restaurierung wieder sichtbar.

Dargestellt ist das Brustbild eines kleinen Mädchens mit schulterlangem braunem Haar und Pony. Während das Gesicht fast frontal gesehen ist, ist der Oberkörper des Mädchens leicht nach rechts gedreht. Es hat große braune Augen, rote Wangen und einen leicht geöffneten Mund; es ist bekleidet mit einer hochgeschlossenen roten Bluse. Aufgrund des braunen Hintergrundes wirkt das Bild insgesamt recht dunkel.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr.42

3. Landschaft am Niederrhein, vor 1890 (Abb.)

Privatbesitz: Frau T.Naumann (geb.Mackensen), München

Öl auf Pappe

47 x 42cm

unbez.

Das Bild erinnert in der Ausführung an die 1887 in Worpswede entstandene Landschaft (Kat.Nr.1), so daß seine Entstehung vor 1890 zu vermuten ist. Dargestellt ist eine hügelige Landschaft mit dem Rhein im Vordergrund; er verläuft parallel zur unteren Bildkante. Dahinter wird ein Berg mit Burg sichtbar, der sich in der Wasseroberfläche widerspiegelt. Am Ufer des Rheines stehen einige Sträucher; der Berghang ist mit Wiesen und unbelaubten, in braun gemalten Bäumen bewachsen; rechts im Hintergrund steht ein weißes Haus mit rotem Dach. Der Himmel ist in weißgrauer Farbe gemalt und am oberen Bildrand von dunkelgrauen Wolken überzogen. (Vgl.S.98)

4. Bildnis der Frau Behrens, 1890

Privatbesitz: Hinnerk Behrens, Worpswede

Öl auf Leinwand

63 x 49cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen 1890

(Datum ist nur undeutlich zu erkennen)

M.V.Nr.1

Bethge, S.63

In einem Brief vom 4.11.1890 schreibt Mackensen seiner Mutter: "Mit meinen Angelegenheiten geht es ganz nach Wunsch und das Porträt der Frau Behrens ist mir so gut gelungen, daß ich es sehr gut in Hamburg ausstellen kann. Der Rahmen dazu wird in der allernächsten Zeit kommen."

Die dargestellte Frau Behrens ist dem Betrachter frontal zugewandt, sie hat den Kopf leicht nach links geneigt. Sie trägt ihre blonden, in der Mitte gescheitelten Haare hochgesteckt; ihr hochgeschlossenes Kleid ist von blau-schwarzer Farbe. Aufgrund des dunkelbraunen Hintergrundes wirkt das Porträt sehr dunkel; der einzige helle Akzent des Bildes ist das Gesicht der Frau Behrens. (Vgl.S.99)

Lit.: Brief von Mackensen an seine Mutter; Worpswede b.Bremen, den 4.11.1890. (Privatbes.)

5. Porträt Dr.Arndt, 1890/91

Verbleib unbekannt

Dr.Arndt, ein Freund der Familie, hat Mackensen während seines Studiums finanziell unterstützt. 1890 schrieb Mackensen an Modersohn: "Gestern habe ich von Herrn Dr.Arndt einen Brief bekommen, in dem er mir mit Ablauf dieses Jahres den Kredit kündigt..."

Lit.: N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Worpswede, den 12.10.90 - Wohltmann, 1953, S.71

6. Spinnende Alte, 1891 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede;
vormals im Besitz von Frau Prof.Bokelmann, Düsseldorf

Öl auf Leinwand

73 x 54cm

bez.u.r.: Fritz Mackensen 91

M.V.Nr.2

Bethge, S.63

An das Bild ist eine eigenhändige Notiz Mackensens geheftet: "Obiges Bild Spinnende Alte ist das erste figürliche Bild, das ich 1891 in Worpswede gemalt habe. Worpswede, 1.Mai 1950. Fritz Mackensen."

Dargestellt ist eine alte, am Spinnrad sitzende Frau in Dreiviertelansicht; das Spinnrad vorne links im Bild ist nur zum Teil sichtbar. Die Frau trägt eine Brille und blickt, in leicht gebückter Haltung, auf ihre Hände, mit denen sie auf ihrem Schoß aus einem Flachsbündel einen Faden dreht; dieser läuft auf eine Spule oben am Spinnrad. Sie ist bekleidet mit einem langen, dunklen Kleid und hat als Schutz ein großes dunkelblaues Tuch über ihren Schoß gebreitet. Der Kopf ist bedeckt mit einer weißen, unter dem Kinn mit einer Schleife zusammengebundenen Haube, welche den Ansatz des in der Mitte gescheitelten Haares sichtbar läßt. Im Hintergrund wird eine rötlich-braune Tür sichtbar, rechts und links davon braune Wand.

Eine Kreide-Zeichnung derselben Frau beim Spinnen befindet sich in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden; sie ist dort seitenverkehrt und am Fenster dargestellt. (Vgl.Abb.6a)

Lit.: H.Wohltmann, ⁹1975, S.24

Kat.: Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.2 - Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J., Kat.Nr.4

7. Bildnis Hecking, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Frau Hecking, Düsseldorf

Öl auf Leinwand

190 x 112cm

M.V.Nr.3

Bethge, S.63

Der Bildhauer Alexander Hecking war ein Studienfreund von Mackensen und Modersohn; er hat sich 1889 in München erschossen.

In einem Brief an Modersohn erwähnt Mackensen das Porträt seines verstorbenen Freundes: "Für den Rahmen zu dem großen Porträt von A.H. 1,12 x 1,90m groß habe ich heute Proben erhalten und schreibe morgen früh dem Geschäft, welchen Rahmen sie machen sollen. Jedenfalls bekomme ich ihn Ende November."

Lit.: Brief von Mackensen an seine Mutter; Worpswede, den 4.11.90. (Privatbes.)

8. Knabe am Vogelkäfig, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Generalkonsul Bock, Schanghai

M.V.Nr.4

Bethge, S.63

9. Bildnis Göpner, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Generaldirektor Göpner, Hamburg

M.V.Nr.5

Bethge, S.63

10. Bildnis Frau Göpner, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Generaldirektor Göpner, Hamburg

M.V.Nr.6

Bethge, S.63

11. Bildnis eines Kindes, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Generaldirektor Göpner,
Hamburg

M.V.Nr.7

Bethge, S.63

12. Bildnis eines Kindes, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Hasenclever, Bargteheide
b.Hamburg

M.V.Nr.8

Bethge, S.63

13. Kinderbildnis, 1891

Verbleib unbekannt; vormals Hasenclever, Bargteheide
b.Hamburg

M.V.Nr.9

Bethge, S.63

14. Landschaft bei Worpswede, 1891 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Pappe

41,5 x 56,5cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen 1891

Dargestellt ist eine Wiesenlandschaft am Moor-
rand; das Moor wird durch eine parallel zum unter-
en Bildrand verlaufende, graubraune Fläche sowie
durch eine weitere braune Fläche hinter einem schma-
len Streifen grüner Wiese angedeutet. Hinter der
Moorfläche beginnt eine in gelblich-grüner Farbe ge-
malte Wiese, die rechts von einem roten Haus mit
dunklem Scheunentor und Dach begrenzt wird und am
Horizont von einigen angedeuteten Häusern; hinter
einigen Bäumen in der rechten Bildhälfte ist die
Windmühle von Worpswede undeutlich zu erkennen.
Der graublaue Himmel wirkt etwas fahl.

15. Mutter und Kind, 1892

Privatbesitz: Frau Röhmer (geb.Mackensen), Hannover

Öl auf Leinwand

180 x 130cm

bez.: Fritz Mackensen

Studie zum Gemälde 'Der Säugling' (Kat.Nr.16)

Lit.: Rilke 1910, S.49

Kat.: Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.

Nr.13

16. Der Säugling, 1892 (Abb.)

Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 184/1895; Geschenk von Mitgliedern des Vorstandes, 1895

Öl auf Leinwand

180 x 140cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen 1892

M.V.Nr.10

Bethge, S.63

Das Bild ist auch unter den Titel 'Worpsweder Madonna', 'Frau auf dem Torfkarren' und 'Madonna im Moor' bekannt.

Es zeigt eine im Freien auf einer hölzernen Schubkarre sitzende Frau, die ihr Kind stillt. Während ihr Kopf im Profil dargestellt ist, ist ihre übrige Gestalt dem Betrachter leicht zugewandt. Die Frau ist bekleidet mit einem langen blauschwarzen Rock, einer roten Bluse mit kurzen Ärmeln und Holzschuhen; ihre Haare hat sie am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengesteckt. Sie ist in leichter Untersicht gesehen, so daß ein Großteil ihrer Gestalt vor dem blauen Himmel mit weißen Wolken erscheint. Die Schubkarre, die dunkelbraun gemalt ist, steht auf braunem Moorboden; vorne rechts im Bild beginnt ein Torfabstich. Laut Bethge (1907, S.21) ist das Bild vollständig im Freien gemalt.

In einem Brief von Modersohn an Overbeck vom 11. Mai 1895 heißt es: "Daß Mackensen seinen Säugling für 1000 Mark verkauft hat an die Kunsthalle weißt Du..." (Vgl.S.99f,106,108,111,114)

Lit.: Jahresbericht der Kunsthalle Bremen, 1894/95, S.3,5,11 - N.Mo.: Brief von Modersohn an Overbeck; Worpswede, den 11.5.1895 - F.Overbeck, Ein Brief aus Worpswede, in: K.f.A.1895/96, Abb.22 - H.Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.115,117 - A.Gildemeister, Worpswede, in: L.f.A.XV, 1899/1900, S.272 - P.Warnke, Worpswede,

in:Z.f.b.K.1900, S.152f, Abb.S.151 - Rilke 1903, S.29ff, Abb.4,S.25 - Rilke 1905, S.29ff, Abb.9, S.32 - K.Schaefer, Nordwestdeutsche Kunstaussstellung 1905, in:Dt.K.u.D.XVII, 1905/06, S.8, m.Abb. - Bethge 1907, S.21f, Abb.zw.S.12 u.13 - Rilke 1910, S.35ff, Abb.9, S.30 - H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M. Bd.111,II,1911, S.491,Abb.S.489 - S.D.Gallwitz, Worpswede, 1922, S.12 - K.Tegtmeier, Worpswede, 1932, S.20, Abb.S.25 - G.Pauli, Das 19.Jahrhundert, in: G.Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd.4, Berlin u. Leipzig 1934, S.471; Abb.471 in Bd.II - Wohltmann 1937, S.22f, Abb.S.23 - G.Busch, Die Worpsweder, in: W.M. 1951/52, S.50 - H.Vogeler, Erinnerungen, 1952, S.56 - Wohltmann 1953,S.63,71ff, Abb.S.72 - G.Busch/H.Keller, Handbuch der Kunsthalle Bremen, 1954, Abb. S.82 - C.G.Heise, Paula Modersohn-Becker, Stuttgart 1961, S.9 - G.Busch, Kinderbilder aus der Kunsthalle Bremen, Bremen 1962,Abb.S.6. - H.Faltus, Worpswede, 1972, Abb.S.34 - P.Vogt, Geschichte der Malerei im 20.Jahrhundert, Köln 1972, Abb.37 - R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.280 - Wohltmann 1975,S.19 m.Abb. - G.Wietek, Künstlerkolonien 1976, Abb.99, S.104

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.437 - Kat.Ausst.Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg 1905,Kat. Nr.74, Abb.1 - Kat.Slg.Bremen 1907, Kat.Nr.184 - Kat. Slg.Bremen 1913, Kat.Nr.184 - Kat.Slg.Bremen 1925 Kat.Nr.184, m.Abb. - Kat.Slg.Bremen 1935, Kat.Nr.184 - Kat.Slg.Bremen 1939, Kat.Nr.184 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr.4, Abb.S.8 - Kat.Ausst. Otto Modersohn, Essen 1966, Kat.Nr.128, m.Abb. - Kat. Ausst.Künstlerkolonie Worpswede, Bremen 1970, Kat.Nr. 19, Abb.S.110 und S.11 (Detail) - Kat.Ausst.Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, Kat.Nr. 410 - Kat.Ausst. Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt 1976/77,Bd.3, S.117 m.Abb.

17. Bildnis Frau Hecking, 1892

Verbleib unbekannt; vormals Frau Hecking,Düsseldorf

M.V.Nr.11

Bethge, S.63

18. Brücke im Moor, 1892 (Abb.)

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.12

Bethge, S.63

In einem Brief an Modersohn schreibt Mackensen am 14.3.1892: "Ich bin ganz fröhlich geworden, als ich heute so im Schlummer träumend und grübelnd vor meiner Brücke im Moor saß. Ich bin jetzt der festen Ansicht, daß ich das Bild fertig machen kann, weiß schon für alle Teile, wie ich vorgehen werde. Ich hatte das Ding mit Öl auf Kleistergrund gemalt. Du hast die Stimmung ja auch miterlebt, die ich dabei im Sinne gehabt habe; Du hast die Skizze ja nach meiner kopiert. Allerdings macht die Sache einen etwas anderen Eindruck, da ich neue Linien und Formen hinzugefügt habe; aber die malerische, kräftige Wirkung, die in der Stimmung liegt, habe ich beibehalten. Vor einigen Tagen kam ich nun plötzlich darauf, das Helle in der Luft mit Tempera zu übermalen; und siehe da, es ging ausgezeichnet. Ich habe dann die ganze Luft übermalt und bin mit dem Resultat äußerst zufrieden. Das Ganze soll mir Anregung zum frischen, lichten Luftmalen sein."

Die Brücke verbindet zwei Abschnitte eines horizontal verlaufenden Moordammes, der durch einen von vorne rechts diagonal nach hinten führenden Moorkanal getrennt wird. Die hölzerne Brücke ist an beiden Seiten durch Geländer gesichert; rechts und links der Brücke stehen auf dem Moordamm zwei Birken, die von der oberen Bildkante abgeschnitten werden. Links vor dem Moordamm steht eine Ziege, während dahinter ein Baum sichtbar wird. Der helle Himmel nimmt etwas weniger als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch.

Lit.:N.Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Hannover, den 14.3.1892

Kat.:Kat.Ausst. Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.440

19. Auf der Diele, um 1892 (Abb.)

Galerie Cohrs-Zirus, Worpsswede

Öl auf Leinwand

39,5 x 45cm

unbez.

Das Bild ist fast identisch mit Fritz Overbecks Radierung 'Interieur' aus dem Jahr 1892 (vgl.Kat. Ausst. Fritz Overbeck, Bremen 1974, Kat.Nr.7); eine annähernd gleiche Entstehungszeit beider Darstellungen ist zu vermuten.

Dargestellt ist ein dunkler Innenraum mit zwei Fenstern an der Rückwand und einer Tür an der linken Seite; durch die beiden Fenster fällt Licht auf den

in hellem Braun gemalten Fußboden. An der rechten Bildseite hängt ein Mantel an einem Balken; darunter stehen drei verschieden große Kübel. Vorne rechts ist die Farbe des Bodens grünlich; die Balken, die Rückwand des Raumes sowie die Tür sind in dunklen Brauntönen gemalt.

20. Otto Modersohn beim Malen, vor 1893 (Abb.)

Otto Modersohn-Museum, Fischerhude

Öl auf Pappe
32,5 x 31,5cm
unbez.

Laut Auskunft des Sohnes Christian Modersohn ist die Entstehung des Bildes vor 1893 anzusetzen; dafür spricht auch die freundschaftliche Beziehung beider Künstler bis zu diesem Jahr.

Die in lockeren Pinselstrichen ausgeführte Studie zeigt Otto Modersohn mit der Palette in der Hand; er ist als Halbfigur im Profil dargestellt. Modersohn, der einen Vollbart hat, ist bekleidet mit einer dunkelblauen Jacke, weißem Kragen und einem braunem Hut. Der Hintergrund der Skizze ist in den beiden oberen Dritteln in sandfarbenen Tönen gemalt, unten rechts dunkelbraun, während unten links die Malpappe sichtbar geblieben ist.

21. Am Moorrand, 1893 (Abb.)

Privatbesitz; vormals Architekt Mackensen, Hannover

Öl auf Pappe
44,5 x 62cm
bez.u.l.: Fritz Mackensen und
u.r.: F.M. Worpswede (mit Blei)

M.V.Nr.13
Bethge, S.63

Es handelt sich um eine Moorlandschaft mit einer Hütte in der linken Bildhälfte, die zum Teil durch einen großen Torfhaufen verdeckt wird. Hinter der rechten Hälfte des dunklen Daches wird ein dürrer Baum sichtbar. Auf der Moorfläche in der rechten Bildhälfte stehen einzelne Bäume. Das Moor ist in verschiedenen Abstufungen von Brauntönen gemalt; auffällig ist eine dunkelbraune Fläche vorne rechts im Bild. Der Himmel nimmt ungefähr ein Drittel der Bildfläche in Anspruch, er ist weißgrau.

22. Windmühle, 1893

Verbleib unbekannt

Wohlmann schreibt 1953 über dieses Gemälde von Mackensen: "...er empfindet die Weichheit eines farbenreichen Herbsttages (Mühle, Worpswede, 1893)..."

Lit.: P. Warnke, Worpswede, in: Z.f.b.K., 11. Jg. 1900, S. 152 - Wohltmann 1953, S. 87

Kat.: Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, Kat. Nr. 442 - Kat. Ausst. Deutsche Kunst-Ausstellung, Dresden 1899, S. 28

23. Sandweg in Worpswede, 1893 (Abb.)

Galerie Cohrs-Zirus, Worpswede

Öl auf Pappe

37 x 30 cm

bez. u. r.: Fritz Mackensen

Am 25. Februar 1893 schreibt Mackensen an Modersohn: "Gemalt habe ich ... den Sandweg in Worpswede..."

Dargestellt ist ein ins Bild hineinführender Sandweg, der durch eine Heidelandschaft führt. Er verläuft in zwei sich nach hinten verjüngenden, leicht geschwungenen Spuren. Rechts am Weg stehen zwei Büsche, links im Hintergrund eine Baumgruppe. Der Himmel ist in einem abgetönten Weiß gemalt, die Heidelandschaft in Rostbraun. (Vgl. S. 103)

Lit.: N. Mo.: Brief von Mackensen an Modersohn; Karlsruhe, den 25. II. 93

24. Am Weyerberg, um 1893 (Abb.)

Galerie Cohrs-Zirus, Worpswede

Öl auf Pappe, auf Hartfaserplatte

36 x 47 cm

bez. u. l.: Fritz Mackensen

Dargestellt sind Felder an dem nach links ansteigenden Weyerberg, die farblich gegeneinander abgesetzt sind. Eine große dunkelbraune Fläche vorne links grenzt rechts an eine sandfarbene Fläche. Hinter dem braunen Feld wird eine kleine Fläche Grün sichtbar, die nach hinten begrenzt wird von einem hellbraunen und einem dunkelbraunen Feld. Der schmale Streifen Himmel ist in einem abgetönten Weiß gemalt. Aufgrund der bräunlichen Farben und der Ausführung erinnert diese Studie an den "Sandweg" von 1893 (Kat. Nr. 23), so daß eine annähernd gleiche Entstehungszeit zu vermuten ist. (Vgl. S. 103)

25. Bildnis eines Jägers, 1894

Verbleib unbekannt; vormalig Direktor Wolff, Bremen

M.V.Nr.14

Bethge, S.64

26. Landstraße, 1894 (Abb.)

Privatbesitz: Haarmann, München; vormalig Direktor Wolff, Bremen; vor 1907: von Kapff, Bremen

Öl auf Leinwand

50 x 70cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.15

Bethge, S.64

Eine vorne mehr als die Bildbreite einnehmende Straße führt in leicht geschwungener Form in den Bildhintergrund. Auf der Straße ist im Hintergrund eine Gestalt mit dunkler Jacke zu erkennen. Rechts und links der in verschiedenen Beige- und Brauntönen gemalten Straße befinden sich grüne Wiesen; während rechts der Landstraße einige große, dunkelbraun gemalte Bäume stehen, ist am linken Straßenrand einiges Buschwerk zu erkennen. Am Horizont zieht sich über die gesamte Bildbreite ein schmaler Streifen graubraunes Buschwerk entlang. Dahinter beginnt der Himmel mit einem fahl violetten Streifen, der zur oberen Bildkante hin in eine graublaue, mit Weiß aufgelockerte Fläche übergeht.

27. Kinderbildnis, 1894

Privatbesitz: Georg Behrens, Worpsswede

Öl auf Leinwand

56 x 37cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen 1894

In einem Brief an Modersohn vom 25.Februar 1893 schreibt Mackensen:"Gemalt habe ich... an einem Kinderkopf."

Das Bildnis zeigt den kleinen Sohn des Bauern Behrens in einem ovalen, medaillonartigen Bildausschnitt welcher in ein rechteckiges Hochformat hineingesetzt ist. Der kleine Junge mit blonden Locken, großen braunen Augen und roten Wangen ist als Halbfigur dargestellt und dem Betrachter frontal zugewandt. Er ist bekleidet mit einem weißen ärmellosen Kittel mit rosafarbenen Schleifen an den Schultern und

einer breiten, rot-blau-grün gemusterten Schärpe um den Bauch. Das Oval im Hintergrund ist dunkelblau, die verbleibende Fläche dunkelbraun.

Lit.:N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn;Hannover, den 25.2.1893

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.438

28. Kleines Mädchen auf einem Stuhl sitzend, um 1894

Privatbesitz Bremerhaven

Öl auf Pappe

25,8 x 17,8cm

bez.o.l.:Fritz Mackensen

Das kleinformatige Bild zeigt einen dunklen Innenraum, in welchem ein kleines, auf einem Stuhl sitzendes Mädchen in Seitenansicht dargestellt ist. Das Kind hat halblange braune Haare und einen Pony und es trägt ein blaugraues Kleid mit langen Ärmeln. An der rechten Bildseite ist eine stehende Frau angedeutet; ihr rechter Arm, ein Stück Rock und ein Holzschuh sind zu erkennen. Der Raum ist links im Hintergrund fast schwarz, rechts dagegen eher braun. Die stilistische Verwandtschaft mit dem Kinderbildnis von 1894 (Kat.Nr.27) läßt eine annähernd gleichzeitige Entstehung vermuten.

29. Mädchenkopf, vor 1895

Privatbesitz: M.Barlaub, Norwegen; vormals Frf.von Dörnberg (geb.Mackensen)

Öl auf Leinwand

ca. 50 x 40cm

Dargestellt ist der Kopf eines Worpsweder Bauernmädchens.

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.438

30. Herrenbildnis, vor 1895

Verbleib unbekannt

Lit.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.439

31. Der Staar, vor 1895

Verbleib unbekannt

Lit.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1895, Kat.Nr.441

32. Häuserstudie, 1893

Privatbesitz: Frau H.Röhmer (geb.Mackensen), Hannover

Öl auf Leinwand

ca. 40 x 60cm

bez.:Fritz Mackensen

Studie der Häuser, die in der linken Bildhälfte des Gemäldes "Gottesdienst im Freien"(Kat.Nr.37) dargestellt sind.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 37

33. Studie zum "Gottesdienst im Freien", 1893

Privatbesitz: Frau H.Röhmer (geb.Mackensen), Hannover

Öl auf Leinwand

110 x 150cm

bez.:Fritz Mackensen

Am 14.3.92 schreibt Mackensen aus Hannover an Modersohn:"Ich habe mir mehrere Rahmen anfertigen lassen... Habe auch für die Predigt im Freien einen 1,50cm großen anfertigen lassen, da ich fest an die Ausführung dieser großen Arbeit denke."

In einem Brief vom 25.2.1893 an Otto Modersohn schreibt Mackensen aus Karlsruhe:"Gemalt habe ich den Entwurf..."

Bei dem Bild handelt es sich um die letzte Fassung der Vorarbeiten zum Gemälde "Gottesdienst im Freien" (Kat.Nr.37); sie unterscheidet sich von diesem durch die großzügigere Behandlung der Einzelheiten.(Vgl.S. 97)

Lit.:N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Hannover, den 14.3.92 - N.Mo.:Brief von Mackensen an Modersohn; Karlsruhe, den 25.2.93 - Wohltmann, 1953, S.62f

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.1

34. Studie von zwei Männern, vor 1895 (Abb.)

Privatbesitz: T.Naumann (geb.Mackensen), München

Öl auf Pappe

56 x 41cm

unbez.

Es handelt sich um eine Studie der links hinter der Kanzel sitzenden Männer in dem Gemälde "Gottesdienst im Freien"(Kat.Nr.37); die endgültige Ausführung der beiden Figuren weicht von der Studie ab. In der linken Bildhälfte sitzt ein dem Betrachter frontal zugewandter Mann auf einem Hocker; er blickt auf die Erde, hat seine Arme auf den Oberschenkeln aufgestützt und die Hände übereinandergelegt; zwischen seinen Beinen wird der Hocker sichtbar. Hinter ihm wird der Kopf des zweiten Mannes sichtbar, seine übrige Gestalt ist verdeckt. Rechts und links der in graubraune Anzüge gekleideten Männer ist das Bild grau grundiert, wobei die graue Fläche rechts besonders groß ist. Der Boden ist in dunklen Grün- und Brauntönen gemalt, der Hintergrund in einem fahlen Graugrün; am oberen Bildrand ist ein schmaler Streifen Himmel angedeutet, der in ähnlicher Form im "Gottesdienst im Freien" dargestellt ist. Von den Männern links hinter der Kanzel ist eine weitere Studie bekannt (vgl.Kat.Nr.35). (Vgl.S.97).

35. Studie von drei sitzenden Männern, vor 1895 (Abb.)

Privatbesitz: Schadwinkel, Bremen; vormals T.Naumann (geb. Mackensen)

Öl auf Pappe

55,5 x 40cm

unbez.

Eine weitere Studie zu den links hinter der Kanzel sitzenden Männern in dem Gemälde "Gottesdienst im Freien"(Kat.Nr.37); die endgültige Ausführung im Gemälde weicht von der Studie ab. Während der mittlere Mann auf einem Hocker sitzend dargestellt ist, sind von den beiden Männern rechts und links nur die Oberkörper sichtbar. Sie alle sind mit schwarzen Anzügen bekleidet, der mittlere Mann hält außerdem einen Zylinder vor sich in den Händen. Der Boden, auf dem die Männer sitzen, ist ebenso wie in dem "Gottesdienst im Freien" dunkelgrün gemalt; der übrige Hintergrund der Studie ist hellbraun. Auf dem hellen Grund ist die übrige Gestalt des linken Mannes in Röteln angedeutet; hinter den beiden rechten Männern sind zwei weitere Köpfe in Röteln angedeutet. (vgl. die Studie von zwei Männern, Kat.Nr.34) (Vgl.S.97)

36. Studie eines specknackigen Mannes, vor 1895

Privatbesitz: Liederley, Schmittent/Tannus; vormala
im Besitz von Frf.von Dörnberg (geb.Mackensen)

Öl auf Leinwand

40 x 35cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen

Vermutlich eine Studie zu dem rechts im Gemälde
"Gottesdienst im Freien"(Kat.Nr.37) stehenden Mann.
Das Bild zeigt vor dunkelbraunem Hintergrund den
Kopf und die Schulter eines dicken Mannes mit
Backenbart, Halbglatze und roter Nase. (Vgl.S.97)

37. Gottesdienst im Freien, 1895 (Abb.)

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; bis
1938 Kestner-Museum, Hannover; 1897 Geschenk des
Ziegeleibesitzers H.Stamme an die Stadtgemeinde
Hannover

Öl auf Leinwand

270 x 410cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.16

Bethge, S.64

Mackensen hat zu dem Bild zahlreiche Studien ange-
fertigt (vgl.Kat.Nr.32 - 36); in Rilke 1905 (Abb.12,
S.34) und Rilke 1910 (Abb.12, S.32) ist eine Studie
des Pastors abgebildet. Den Werdegang seines Bildes
beschreibt Mackensen in einem Brief an Dr.Plath, den
Leiter des Historischen Museums in Hannover; der
Brief stammt vom 27.6.1951. (Vgl.S.90,96f)

Der "Gottesdienst im Freien" zeigt in der rechten
Bildhälfte einen Prediger in schwarzem Talar auf
einer Kanzel, die direkt hinter einer kleinen Birke
steht. Um diese Kanzel gruppieren sich die Zuhörer;
rechts vor der Kanzel stehen schwarz gekleidete Män-
ner, mit den Rücken dem Betrachter zugewandt. In der
linken Bildhälfte sitzen Frauen in Trachten auf
Stühlen; ganz vorne links sitzt ein alter Mann in
brauner Jacke mit weißen Haaren. Links hinter der
Kanzel sitzen zwei Frauen mit Hüten sowie eine Frau,
die ihr Kind stillt; hinter ihnen sind einige Män-
ner zu erkennen (vgl.Kat.Nr.34,35). Die Szene wird
hinten links begrenzt von vier hintereinander stehen-
den Häusern mit weit heruntergezogenen Strohdächern
(vgl.Kat.Nr.32); zwischen den beiden vorderen Häusern
stehen einige Birken, ebenso wie hinter dem letzten
Haus. Der Gottesdienst findet statt auf einer Wiese,
die dunkelgrün gemalt ist und mit einigen braunen
Flecken durchsetzt ist. Rechts wird das Bild begrenzt
von einem Wagen mit einem großen hölzernen Rad, an

welches sich ein Mann lehnt. Der Himmel, der weniger als ein Drittel der Bildfläche in Anspruch nimmt und durch die Häuserdächer und einige Birken zum Teil verdeckt wird, ist in zartem Blau gemalt und von einigen weißen Wolken überzogen.

Am 24.4.1895 erwähnt Paula Becker das Bild in einem Brief an ihren Bruder: "Diese Woche war ich eine eifrige Besucherin der Kunsthalle... Du hörtest gewiß auch von der Heidepredigt, die der eine von Ihnen, Mackensen, in einem eigens dafür gebauten Glaswagen, malte. Dies ist ein riesig interessantes Bild. Die Gemeinde sitzt im Freien vor ihrem Priester. Aber wie lebenswahr der Künstler die einzelnen lebensgroßen Gestalten getroffen hat. Die leben alle. Natürlich alles riesig realistisch, aber ganz famos. Das einzige, was ich nicht verstehen kann, ist die Perspektive... Weißt Du, das ganze scheint sich nach unten zu senken, als ob es fiele. Ob das wohl richtig ist und unsere sich verkürzende Perspektive nur etwas künstlich anerzogenes ist?".

1895 erhielt Mackensen auf der Jahresausstellung im Münchener Glaspalast die Große Goldene Medaille für den "Gottesdienst", 1896 die kleine Goldene Medaille der Akademie der Künste in Berlin und 1898 die Große Goldene Staatsmedaille anlässlich der Jubiläumsausstellung in Wien. (Vgl. S. 95ff, 106, 108, 110)

Lit.: Jahresbericht der Kunsthalle Bremen, 1894/95, S. 3 - Brief von Paula Modersohn-Becker an Paul Becker; Bremen, Schwachhauser Ch., den 29.4.95 (Graph. Kab. Bremen) - F.v.Ostini, in: Münchener Neueste Nachrichten, 48. Jg., Nr. 225, S. 1 vom 3.6.1895 - A. Freihofer, Die Malerei auf den Münchener Ausstellungen von 1895, in: K.u.Z. VI, Bd. 2, 1895, S. 75 - F. Overbeck, Ein Brief aus Worpsswede, in: K.f.A., 11. Jg., 1895/96, Abb. S. 20 u. Abb. S. 24 (Detail) - H. Müller-Brauel, Worpsswede und die Worpssweder, in: K.u.Z. VII, Heft 2, 1896, S. 106, 115ff - P. Warnke, Worpsswede, in: Z.f.b.K. 11. Jg., 1900, S. 150, 152f - Rilke 1903, S. 32ff, Abb. 12 zw. S. 32 u. 33 - Rilke 1905, S. 32ff, Abb. 18 zw. S. 38 u. 39, Abb. 11, S. 33 (Detail) - Bethge 1907, S. 18ff - Rilke 1910, S. 38ff, Abb. 18 zw. S. 36 u. 37, Abb. 11, S. 31 (Detail) - H. Bethge, Fritz Mackensen, in: W.M. 111, II, 1911, S. 490, Abb. S. 487 - S. D. Gallwitz, Worpsswede, 1922, S. 12 - K. Tegtmeier, Worpsswede, 1932, S. 18, 20 - G. Pauli, Das 19. Jahrhundert, in: G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 4, Berlin u. Leipzig 1934, S. 345 - Wohltmann 1937, S. 22, Abb. S. 21 - F. Mackensen, Worpssweder Maler, in: Stader Archiv, 1940, Abb. S. 12 - Brief von Mackensen an Dr. Plath, Historisches Museum Hannover; Worpsswede, den 27.6.1951 - H. Vogeler, Erinnerungen, 1952, S. 51 - Wohltmann 1953, S. 73, Abb. S. 66 - G. Busch,

Worpsweder Biographie, o.J., S.1 m. Abb. - Grosse-Dresselhaus, Prof. Mackensens 'Gottesdienst im Moor', in: Stader Jahrbuch, 1959, S.177ff - H.J. Flemming, 80 Jahre Worpswede, in: Weltkunst, 39. Jg., Nr. 15, 1969, S.847 - H. Faltus, Worpswede 1972, S.33 - Wohltmann, 1975, S.13, 18f, 24 m. Abb.

Kat.: Kat. Ausst. Glaspalast, München 1895, Kat. Nr. 436 - Kat. Internationale Kunstausstellung Berlin 1896, Kat. Nr. 1377, Abb. 102 - Kat. Ausst. Jubiläums-Kunstausstellung, Wien 1898, Kat. Nr. 340, Taf. 81 - Kat. Ausst. Grosse Deutsche Kunstausstellung, München 1937, Kat. Nr. 461, Abb. 18 - Kat. Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, Abb. S. 16f

38. Frühlingssonne im Dorf, 1895 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Leinwand

165 x 195 cm

bez. u. r.: Fritz Mackensen Worpswede

M. V. Nr. 17

Bethge, S. 64

In einer Bildbeschreibung Hans Müller-Braucls aus dem Jahr 1896 heißt es: "Aber wie ist das Bild gemalt! 'Frühlingssonne' hat er es genannt. Vor der offenen Tür einer niedrigen Hütte steht eine alte Frau mit einer vollen Wasserschale in der Hand, im Begriff, ihre im Garten angepflockte Ziege zu tränken. Neben dem Haus, im Garten, steht ein junger Apfelbaum in erstem Grün und reichem Blüthenschnee. Hinter dem Garten ein schmaler Streifen dürrer, brauner Haide mit ein paar kleinen Birkenbäumen, die ihre jungen Kronen sehnsüchtig der Frühlingssonne entgegen strecken. Dahinter grünes Roggenfeld. - Aber wie ist das Alles gesehen, wie sind die Farben hineingesetzt, kräftig, leuchtend und sicher. Welch' leuchtendes Himmelblau breitet sich über dieses Stück Erde und dieses armselige Menschendasein."

Eine im selben Jahr entstandene Bronze stellt die gleiche Szene dar: eine alte Frau ist im Begriff, der neben ihr stehenden Ziege eine Schale mit Wasser hinzustellen. (Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 02/39; Abb. in Kat. Ausst. Künstlerkolonie Worpswede, Bremen 1970, S. 111) (Vgl. S. 100)

Lit.: H. Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder, in: K. u. Z. VII, Heft 2, 1896, S. 116, Abb. S. 107 - Rilke 1903, S. 34, Abb. 8, S. 29 - Rilke 1905, Abb. 13, S. 34 - Bethge 1907, Abb. zw. S. 16 u. 17 - H. Bethge,

Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, Abb.S.495 - Wohltmann, 1975,S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1896, Kat.Nr. 395 .
Kat.Große Kunstausst.Dresden 1908, Kat.Nr. 149 (Alte mit Ziege) - Kat.Ausst.Großherzogliche Kunstschule Weimar 1910, Kat.Nr.149, m.Abb.(Alte mit Ziege) - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr.16

39. Die Ziege, um 1895 (Abb.)

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg. Erworben 1911

Öl auf Leinwand

92,5 x 127cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Das Bild zeigt eine schwarz-weiß gescheckte Ziege in Seitenansicht mit dem Kopf nach rechts; rechts vor der Ziege hockt ein weißes Kaninchen. Der Boden, auf dem beide Tiere sich befinden, ist braun und der im oberen Bilddrittel ansetzende Himmel ist in zarten, blaßrosa und bläulichen Tönen mit großen Wolkenstreifen gemalt. Das Gemälde ist vermutlich 1895 entstanden; im selben Jahr malte Mackensen in dem Bild "Frühlingssonne"(Kat.Nr.38) eine Frau mit Ziege; zugleich entstand die Bronze "Alte Frau mit Ziege"(Abb.in:Kat.Ausst.Künstlerkolonie Worpswede, Bremen 1970, S.111)

Lit.:H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911,Abb.S.490 - H.Wohltmann, 1937, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1910, Kat.Nr. 470 .
Kat.Slg.Gemäldegalerie Oldenburg, München 1966, S.145 m.Abb.

40. Herbstsonne, 1895

Verbleib unbekannt, vormals Generalkonsul Bock, Schanghai

M.V.Nr.19

Bethge, S.64

Lit.: Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dezember 1901

41. Kopf eines Jungen, 1895

Verbleib unbekannt; vormals Fräulein von Kapff,
Bremen

M.V.Nr.21

Bethge, S.64

42. Trauernde Familie, 1896 (Abb.)

Slg.Roselius, Böttcherstraße Bremen, Inv.Nr.456;
am 1.1.1940 von Ludwig Roselius für seine Kunstsamm-
lung erworben; 1902 von Mackensen an die Verbindung
für Historische Kunst verkauft und anschließend im
Kunstverein Gotha ausgestellt

Öl auf Leinwand

170 x 132cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen Worpswede 1896 (Signatur
nur noch undeutlich zu erkennen)

M.V.Nr.23

Bethge, S.64

Mittelteil des Triptychons "Trauernde Familie"
(vgl.Kat.Nr.43 u. 44)

Auf der 1.Internationalen Kunstausstellung in Dres-
den 1897 erhielt Mackensen für das Triptychon die
Große Goldene Medaille (vgl.Weltkunst, Jg.23, Nr.11,
1953, S.12).

Dargestellt ist eine trauernde Familie in einem
Innenraum; Mutter, Vater und drei Kinder sind um
einen im Bildvordergrund stehenden Kindersarg grup-
piert. Auf dem Totenbett des Kindes, welches zart
rosa gemalt ist, liegt am unteren Ende ein grüner
Kranz. Die Mutter trägt ein blauschwarzes langes
Kleid und der Vater über einer braunen Jacke einen
dunkelblauen Rock; das kleinere Mädchen ist bekleidet
mit einem dunkelroten Rock und Bluse, das größere
Mädchen mit einem bräunlich karierten Trägerrock und
der Junge im Hintergrund trägt einen braunen An-
zug. Der Bildhintergrund ist in der linken Bildhälfte
von braun-violetter Farbe, in der rechten Hälfte
von hellerem Blau. Insgesamt wirkt das Bild düster,
die dominierenden Farben sind Violett und Blau.
(Vgl.S.80,100f,104,106,112)

Lit.:H.Müller-Brauel, Worpswede und die Worpsweder,
in:K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.116, Abb.S.107 (Detail)-
P.Schultze-Naumburg, Die Worpsweder, in:K.f.A.,12.Jg.,
1896/97, S.118 - P.Warneke, Worpswede, in:Z.f.b.K.,
11.Jg., 1900, S.153 m.Abb. - Rilke 1903, S.36ff, Abb.
13,S.33 - Rilke 1905, S.36ff, Abb.19,S.39 - Bethge

1907, S.22ff m.Abb. - Rilke 1910, S.43f, Abb.19, S.37 - H.Bethge, Fritz Mackensen, in: W.M.111, II, 1911, S.492, Taf.zw.S.516 u.517 - S.D.Gallwitz, Worpswede, 1922, S.12 - K.Tegtmeier, Worpswede, 1932, S.20 - Wohltmann 1937, S.24 - Merian 'Worpswede', Hamburg 1949, Abb.S.38 - Wohltmann 1953, S.81, Abb.S.80 - H.Selling, Jugendstil, 1957, S.152 - Wohltmann 1975, S.24, m.Abb.

Kat.: Kat.Ausst.Glaspalast, München 1896, Kat.Nr.394 - Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1897, Kat.Nr.374 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, S.12, Kat.Nr.3, Abb.S.20 - Kat.Slg. Alte Worpsweder, Bremen 1973, S.8

43. Kindergrab im Schnee, 1897 (Abb.)

Privatbesitz Hamburg

Öl auf Leinwand

170 x 81cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen

Rechter (?) Seitenflügel des Triptychons "Trauernde Familie".

Das Bild zeigt ein Kindergrab in einer Schneelandschaft; es ist vorne im Bild diagonal angelegt. Am rechten Ende des Grabes steht, an einen dünnen, hochaufragenden Baum gelehnt, eine kleine Grabtafel mit einem Kreuz darauf. Im Hintergrund wird eine hügelige Schneelandschaft sichtbar, die in der hinteren linken Bildhälfte nach links ansteigt; rechts hinter dem Kindergrab wird ein Bauernhaus mit einem tief heruntergezogenen, schneebedeckten Dach sichtbar. Der Himmel im oberen Drittel des Bildes wird zum Teil durch das Astwerk des Baumes am Kindergrab verdeckt. (Vgl.S.100)

Lit.: Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1897, Kat.Nr.374

44. Der Todesengel, 1897

Privatbesitz: Herta Mackensen, Dorsten; vormals Architekt Mackensen, Hannover

Öl auf Leinwand

170 x 81cm

unbez.

M.V.Nr.36

Bethge, S.65

Das Bild ist im Mackensen-Verzeichnis fälschlicherweise auf 1898 datiert; es wurde bereits 1897 in Dresden ausgestellt.

Linker (?) Flügel des Triptychons "Trauernde Familie"

Studie zum Engel (Pastell, 59 x 33cm) im Besitz der Staatlichen Kunstsammlung Dresden (Abb.44a)

Der nach rechts gewandte, in Seitenansicht dargestellte Engel hat sein Gesicht dem Betrachter zugewandt; er steht in einer Schneelandschaft. Er trägt ein langwallendes, hellblaues Gewand mit weiten, langen Ärmeln. Seine Flügel sind graubraun und haben am unteren Ende eine federartige Struktur. Die langen blonden Haare sind in der Mitte gescheitelt. Auf seinen Armen hält der Engel ein totes Kind, welches mit einem langen, zart rosafarbenen Kleid mit kurzen Ärmeln bekleidet ist. Im Hintergrund wird ein hellblauer Himmel sichtbar. (Vgl.S.100)

Lit.:Rilke 1910, Abb.17,S.36 (Studie des Engels)
Kat.:Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1897, Kat.Nr.374

45. Herbst, 1896 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormals Kaiser, Villa Lüdersen bei Bennigsen

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen Worpswede 1896

M.V.Nr.24

Bethge, S.64

Rilke 1910, S.34 datiert das Bild auf 1895.

In einer Bildbeschreibung H.Müller-Brauvels von 1896 heißt es:"In seinen Landschaften ist Mackensen schlicht, ernst und feierlich. Sein 'Herbst' der diesjährigen Ausstellung ist für dieses sein Schaffen charakteristisch. So einfach das Motiv ist, eine wuchtige Grösse liegt darin. Vorn ein dunkler, blauer Moorkanal mit einer Wasserschotte, dahinter Haide, Busch und Moor mit einem einsamen Birkenstamm, der seine dünnen, sturmzerzausten Aeste gegen den ernsten düsteren Himmel reckt. Dann ein junges grünes Roggenfeld und hinten baumumstandene, strohgedeckte Häuser und eine Windmühle mit dunklen, gegen den hellhellen Abendhimmel ragenden Flügeln."

Eine Zeichnung zum Bild befindet sich im Besitz von Herta Mackensen, Dorsten.

Lit.: H.Müller-Brauvel, Worpswede und die Worpsweder, in:K.u.Z.VII, Heft 2, 1896, S.117 - Rilke 1903,Abb.9, S.30 - Rilke 1905, Abb.15,S.36 - Bethge 1907, Abb.

zw.S.20 u.21 - Rilke 1910, Abb.15,S.34 - H.Bethge,
Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II,1911,Abb.S.492 -
Wohltmann, 1975, S.24
Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1896, Kat.Nr.396 -
Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1897,
Kat.Nr.375 - Kat.Jubiläumsausstellung, Wien 1898,
Kat.Nr.331

46. Einsame Fahrt, 1896 (Abb.)

Privatbesitz: R.Seebeck, Worpswede; vormals Bankier
Wolde, Bremen

Öl auf Leinwand

167 x 218cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen (Signatur zum Teil durch
den Rahmen verdeckt.)

M.V.Nr.25

Bethge, S.64

Dargestellt ist ein Torfkahn mit großem dunklen
Segel auf der Hamme, der fast die gesamte Bildbreite
in Anspruch nimmt; am linken, hinteren Ende des
Bootes sitzt ein silhouettenhaft gemalter Mann, der
das Ruder in der Hand hält. Hinter dem in fahlem
Graublau gemalten Fluß, welcher parallel zur unteren
Bildkante verläuft, wird ein schmaler Streifen grüne
Wiese sichtbar. Darüber beginnt ein großer Himmel;
abgesehen von einem blauen Streifen am Horizont ist
er von einer Wolkenfläche in violetter Farbe überzo-
gen. Die Farbe der Wolken trägt zu einer düsteren,
schweremütigen Bildwirkung bei; der Eindruck von
Einsamkeit des Mannes im Boot wird so unterstrichen.

Kat.:Kat.Deutsche Kunstausstellung der Berliner
Secession, Berlin 1899. Kat.Nr.121

47. Bauer beim Bier, die Pfeife rauchend, 1896 (Abb.)

Städtische Galerie Würzburg, Inv.Nr.E. 2957;
1942 im Münchener Kunsthandel erworben

Öl auf Pappe

59,5 x 43cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen Worpswede 96

Studie zum rechts sitzenden Mann in dem Gemälde
"Drei Bauern" von 1896 (Kat.Nr.48)

Dargestellt ist ein am rechten Ende eines Tisches
sitzender Bauer; er hat seinen rechten Arm auf den
Tisch aufgestützt und hält in beiden Händen eine

Pfeife; im Gemälde "Drei Bauern" hält der Mann die Pfeife nur in der rechten Hand und hat die linke Hand unter dem Tisch auf seinen Beinen liegen. Vor ihm auf dem Tisch stehen eine Flasche und ein Glas. Der Bauer ist bekleidet mit einem dunklen hochgeschlossenen Anzug. Hinter ihm befindet sich eine nach draußen führende Tür, die offensteht und den Blick auf eine Wiesenlandschaft mit Fluß freigibt. Am linken oberen Bildrand ist ein Fenster angedeutet.

48. Drei Bauern, 1896 (Abb.)

Privatbesitz Bremen; vormals Generalkonsul Bock, Schanghai

Öl auf Leinwand

68,5 x 85cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen Worpswede 1896

M.V.Nr.18

Bethge, S.64

Im Mackensen-Verzeichnis wird das Bild fälschlicherweise auf 1895 datiert; das in der Signatur angegebene Datum lautet 1896.

Das Bild zeigt eine Szene in dem früheren Gasthaus Neu-Helgoland an der Hamme bei Worpswede. Drei Bauern sitzen am Tisch in einem Raum mit offener Tür und einem Fenster an der Rückwand; durch die Tür blickt man auf eine Wiesenlandschaft an der Hamme mit einem Segelboot sowie auf blauen Himmel mit weißen Wolken. Von den drei Bauern sind die beiden äußeren, an den Tischenden sitzenden in Seitenansicht dargestellt, während der mittlere, hinter dem Tisch sitzende Mann dem Betrachter zugewandt ist. Während die beiden rechten Bauern mit hochgeschlossenen dunklen Anzügen bekleidet sind, trägt der dritte eine dunkle Weste mit rosafarbenen Hemdsärmeln. Der rechts sitzende Bauer hält eine Pfeife in seiner rechten Hand, die beiden anderen haben Gläser vor sich stehen. Die Rückwand des Raumes ist in einem Beigeton gemalt, der Fußboden in einem mittleren Braun; der Tisch und die Stühle sind ebenfalls braun.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen, 1966,Kat.
Nr.17

49. Bildnis eines Bauern, um 1896

Privatbesitz: A. Frh. von Dörnberg, Marburg; vormals
Frh. von Dörnberg (geb. Mackensen)

Öl auf Leinwand
35 x 30cm
unbez.

Dargestellt ist das Brustbild eines alten, weißhaarigen Bauern im Profil. Er trägt einen blauen Kittel und ist in leichter Untersicht vor blauem Himmel gesehen. Der Himmel nimmt ungefähr Dreiviertel der Bildfläche in Anspruch, darunter ist ein Streifen Grün sichtbar.

Der Dargestellte ähnelt dem mittleren Mann in dem Gemälde "Drei Bauern" von 1896 (Kat. Nr. 47); eine annähernd gleiche Entstehungszeit ist zu vermuten.

50. Am Gartenzaun, 1897 (Abb.)

Slg. Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede; vormals
Generalkonsul Bock, Schanghai

Öl auf Leinwand
65 x 40cm
bez. u. r.: Fritz Mackensen Worpswede 1897

M. V. Nr. 20
Bethge, S. 64

Im Mackensen-Verzeichnis ist das Bild fälschlicherweise auf 1895 datiert; das in der Signatur angegebene Datum lautet 1897.

Bei dem in einer Tracht dargestellten Mädchen handelt es sich um Martha Schröder, die spätere Frau Heinrich Vogelers. Das Bild zeigt ein blondes Mädchen in rotem Rock, blauem Mieder, halblangen weißen Blusenärmeln und dunkelblauer Trachtenhaube ganzfigurig vor einem grünen Gartenzaun. Dahinter befinden sich ein Hof mit Hühnern, Bäume sowie ein roter Fachwerkbau. Die kräftigen Farben des Bildes stehen in einem Kontrast zu der von Mackensen oft bevorzugten düsteren Farbigkeit.

Das Bild wurde erstmals 1965 in der Ausstellung "Secession - Europäische Kunst um die Jahrhundertwende" in München gezeigt.

Lit.: W. Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert, 1969, S. 12

Kat.: Kat. Slg. Haus am Weyerberg, Worpswede, o. J. - Kat. Ausst. Secession, München 1964, Kat. Nr. 329 - Kat. Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 6

51. Am Altar, 1897 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede; vormals
Geheimrat Mackensen, Berlin

Öl auf Leinwand

96 x 65cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen Worpswede 1897

M.V.Nr.22

Bethge, S.64

Im Mackensen-Verzeichnis ist das Bild fälschlicher-
weise auf 1895 datiert; das in der Signatur angege-
bene Datum lautet 1897.

Dargestellt ist das Innere der Zionskirche in Worps-
wede; am Altar, der in Seitenansicht gezeigt wird,
steht Pator Jürgen Fitschen im Profil; vor ihm liegt
eine aufgeschlagene Bibel, aus welcher er zu lesen
scheint. Auf dem Altar befinden sich ein Kruzifix,
ein Paar große Leuchter sowie ein weiteres aufge-
schlagenes Buch auf einem kleinen Pult; außerdem sind
ein Weinkelch und eine Schale mit Oblaten für das
Abendmahl zu erkennen. Im Hintergrund sitzt unter
einem Kirchenfenster ein Mann mit gefalteten Händen,
der dem Betrachter frontal zugewandt ist. Die domi-
nierenden Farben des Bildes sind Grau und Braun so-
wie das Schwarz des Talars. (vgl.Kat.Nr.163, Bildnis
des Pastors Fitschen aus dem Jahr 1912)

Lit.:Worpsweder Anzeiger, Nr.5, 3.Jg.,Mai 1977,
S.7f, m.Abb. (Text von Dieter Kirschner)

52. Bildnis des Herrn Mackensen, 1897 (Abb.)

Städtisches Museum Braunschweig, Archiv-Nr.213;
vormals Dr.Arndt, Hamburg

Öl auf Leinwand

78 x 57,8cm

unbez.

M.V.Nr.26

Bethge, S.64

Es handelt sich um das Bildnis eines neben einer
gelben Kommode stehenden Mannes; seinen rechten ange-
winkelten Arm stützt er auf die Kommode, während er
seinen linken Arm in die Hüfte gestützt hat. Der Mann
trägt einen dunklen Gehrock. Die Kommode steht links
an der Wand und trägt einen Spiegel; vor dem Spiegel
steht eine Topfblume mit rosafarbenen Blüten. Die
Rückwand des Raumes ist hellgrün, der Teppich auf
dem Boden ist dunkelrot und hat ein blumenähnliches
Muster.

53. Herbstabend, 1897

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.27

Bethge, S.64

In der Monographie von Rilke wird das Bild auf 1899 datiert. (Rilke 1903, Abb.1, S.4)

Auf einem ins Bild hineinführenden Weg treibt eine Frau zwei Rinder fort. Links im Bild ist ein Baum dargestellt; im Hintergrund wird ein Hügel sichtbar, vermutlich handelt es sich um den Weyerberg. Der Himmel nimmt in diesem Bild mehr als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch.

Lit.: Rilke 1903, Abb.1, S.4 - Rilke 1905, Abb.1, S.4 - Rilke 1910, Abb.1, S.4

Kat.: Kat. Ausst. Glaspalast, München 1898, Kat.Nr. 653

54. Abendstimmung, 1897

Privatbesitz Bremerhaven; vormals Dir. Wolff, Bremen

Öl auf Pappe

41,5 x 58cm

bez.u.r.: Fritz Mackensen

M.V.Nr.28

Bethge, S.64

Vorne im Bild ist die parallel zur unteren Bildkante verlaufende Hamme dargestellt. Hinter dem Fluß wird ein schmaler Streifen grüne Wiese sichtbar; darüber beginnt der Himmel, der mehr als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch nimmt. Er ist in kräftiger violetten Tönen gemalt, nur oben in der Mitte wird ein kleines Stück blauer Himmel sichtbar. Im Wasser spiegeln sich die violetten Wolken und wirken dort noch dunkler als am Himmel.

Lit.: Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez.1901

55. Birkhahn, 1897

Verbleib unbekannt; vormals Dir. Wolff, Bremen

M.V.Nr.29

Bethge, S.64

vgl. Rilke 1910, S.26: "...Mackensen ist ein Freund des Jagens. Man muß ihn eine Birkhahnbalz beschrei-

ben hören. Wie da aus der Dämmerung und den Geräuschen dieses Liebestanzes die Sonne aufsteigt; alles überstrahlend, gleichsam übertönend mit ihrer Herrlichkeit, das hat noch kaum jemand so einfach und überzeugend zu sagen gewußt."

56. HammeHütte, 1897

Verbleib unbekannt; vormalig Bankier Spiegelberg, Hannover

M.V.Nr.30

Bethge, S.64

Vgl. Wohltmann 1953, S.87: "...stellt er enger begrenzte Blicke dar, etwa im 'Haus am Kanal', so ist auch der Gegenstand umflossen von einer Lichtfülle."

Lit.: Wohltmann 1953, S.87

57. Torfkahn, um 1897

Privatbesitz

Öl auf Pappe

58,5 x 41cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen; darunter in anderer Schrift mit Bleistift: F.M.Worpswede

Das Bild zeigt einen Torfkahn mit dunklem Segel in Schrägansicht auf der Hamme; das Segel ist oben am Mast zusammengebunden. Die Hamme nimmt im Vordergrund die ganze Bildbreite in Anspruch und verläuft in leicht geschwungener Form nach hinten rechts. Der Torfkahn ist am links im Bild dargestellten Ufer an einem der zahlreichen Holzpflocke festgemacht. Ganz links im Bild ist eine Hütte angedeutet. Die dominierenden Farben sind Grau und Braun; das Schiff und das Ufer sind grau, wobei der Himmel mit wenig Blau durchsetzt ist.

58. Torfkähne auf der Hamme, 1897 (Abb.)

Slg. Roselius, Böttcherstraße, Bremen, Inv.Nr.453; vormalig Konsul C.Th. Melchers, Bremen

Öl auf Leinwand

111 x 132,3cm

bez.u.M.: Fritz Mackensen (Signatur nur sehr undeutlich zu erkennen)

M.V.Nr.31 (bezeichnet als 'An der Wörpe', 1897)
Bethge, S.64 (bezeichnet als 'Segelschiffe', 1897)

Im Kat.Slg.Alte Worpsweder, Bremen 1973 wird das Bild auf 'um 1900' datiert.

Eine Studie in farbiger Kreide, die mit dem Gemälde fast identisch ist, ist abgebildet in: A.Gildemeister, Worpswede, in: K.f.A.XV, 1899/1900, S.266; die Studie wird unter der Rubrik 'Pastelle' auch im Mackensen-Verzeichnis angeführt.

Dargestellt sind zwei Torfkähne mit großen, dunkelbraunen Segeln auf der von vorne rechts diagonal nach hinten verlaufenden Hamme; im linken Kahn sitzt ein Mann mit blauer Jacke und Hut. Rechts und links der Hamme sind grüne Wiesen dargestellt. Vorne links befindet sich eine Anlegestelle, die durch acht verschiedenen große Holzpfähle markiert ist; der Boden ist an dieser Stelle dunkelbraun und zum Teil mit dunkelgrünen Grasbüscheln durchsetzt. Links hinter den Pfählen liegt ein kleines Boot am Ufer, während die Hamme vor den Torfkähnen einen bräunlichen Farbton aufweist, wandelt sich dieser weiter hinten in ein fahles Grau. Der Himmel beginnt am Horizont mit einem schmalen Streifen Blau; die übrige Fläche ist von blau-violetten Wolken überzogen. (Vgl.S.38,102, 104)

Lit.: Rilke 1905, Abb.27, S.48 - Rilke 1910, Abb.26, S.44 - K.Tegtmeier, Worpswede, 1932, Abb.S.24 - Wohltmann 1975, Abb.o.S. - K.V.Riedel, in: G.Wietek, Künstlerkolonien, 1976, Abb.97, S.103
Kat.: Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 24, Abb.S.12 - Kat.Slg.Alte Worpsweder, Bremen 1973, S.7

59. Dämmerung, 1897 (Abb.)

Städtisches Museum Braunschweig, Archiv-Nr.211;
1908 vom Museum erworben

Öl auf Leinwand

129,5 x 168cm

bez.: Fritz Mackensen Worpswede 1897

M.V.Nr.62

Bethge, S.64

Bild wird im Mackensen-Verzeichnis fälschlicherweise auf 1902 datiert; in der Signatur wird das Datum 1897 genannt.

Das Bild stellt einen Moorkanal oder einen Fluß dar, der von vorne links diagonal nach hinten verläuft. Links im Vordergrund ist ein Kahn mit dunklem Segel dargestellt, der mit Heu oder Gras beladen ist; direkt vor dem Mast auf dem Stapel sitzen zwei Kinder. Vom rechten Ufer aus wird der Kahn mit einem Tau von mehreren Personen gezogen. Rechts im Hinter-

grund steht eine Windmühle; in der Ferne ist der Weyerberg mit der Kirche von Worpswede zu erkennen. (Vgl.S.102)

Lit.: Rilke 1910, S.50f, Abb.31, S.51 - H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, Abb.S.491 - Wohltmann, 1953, S.85 - Wohltmann 1975, S.24
Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1901, Kat.Nr.1106

60. Frauenbildnis, 1897

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.31a

61. Porträt Bürgermeister Gildemeister, 1897 (Abb.)

Verbleib unbekannt

Öl auf Leinwand

bez.o.r.:Fritz Mackensen 1897

M.V.Nr.31b

Im Katalog der Jahresausstellung im Glaspalast, München 1898, ist eine Zeichnung zum Bildnis des Otto Gildemeisters angeführt (Kat.Nr.1378)

Dargestellt ist das Brustbild eines alten Mannes mit weißem Vollbart; er ist leicht nach links gewandt. Bekleidet ist der Bürgermeister Gildemeister mit einer dunklen Jacke.

Lit.: Rilke 1905, Abb.22, S.42; dort als Porträt Konsul Suhsemihl angeführt. - Rilke 1910, Abb.22, S.40 - Wohltmann, 1953, S.89

62. Bauer mit Egge, um 1898 (Abb.)

Privatbesitz: T.Naumann (geb.Mackensen), München

Öl auf Leinwand

79 x 58cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Vermutlich handelt es sich um eine Studie zu dem rechts im Gemälde "Die Scholle"(Kat.Nr.63) dargestellten Bauern mit Egge.

Der dargestellte Bauer ist von der Seite in leichter Untersicht gesehen, so daß er bis zu den Knien vor dem blauen Himmel mit weißen Wolken steht. In seinen Händen hält er ein Seil, mit dem er eine Egge lenkt. Er ist bekleidet mit einer blauen Jacke, dunkler Hose, bis zu den Waden hochgezogenen Strümpfen und Holzschuhen. Der Acker, auf dem der Mann arbeitet, ist im Vordergrund dunkelbraun, weiter hinten dunkelgrün. (Vgl.S.36)

63. Die Scholle, 1898 (Abb.)

Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar, Schloßmuseum,
Inv.Nr.G 644

Öl auf Leinwand

215 x 375cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.32

Bethge, S.65 (dat.1899)

In der Monographie von Rilke ist eine 1898 entstandene Handzeichnung zur "Scholle" reproduziert (Rilke 1905, Abb.24, S.45); sie wird auch im Mackensen-Verzeichnis unter der Rubrik 'Zeichnungen' angeführt.

P.Warneke schrieb 1900 im Rahmen seines Artikels über Worpswede:"Schwer, aber kräftig, ziehen die beiden jungen Weiber, rüstig ausschreitend, die Egge über den gefurchten Sturzacker dahin - schweigend lenkt der Alte, der ihnen folgt; das Gerät. Fern auf den über dem stillen Lande langgestreckt schwebenden Wolken, wie auf dem baumumstandenen Gehöft im Hintergrunde liegt das rote, goldige Licht des Abends. - Ein machtvolles Bild, ein Werk voll Tiefe und grosser Ruhe..."

Rilke äußerte über "Die Scholle": "Es hat die Erfahrung des Künstlers besonders nach der Seite der Farbe hin erweitert. Hier handelt es sich nicht mehr um den gleichmäßig bedeckten Himmel der früheren Bilder. Vor der wolkig bewegten Luft stehen die beiden Frauen, welche die Egge ziehen, groß, einfach, stark in der Bewegung, die sie nicht erniedrigt. Wie die rote Jacke der einen leuchtend wird hoch im Himmel, und wie der Wind, der vor dem Abend hergeht, in den weißen Schleierhüten sich dehnt und den Eindruck des Ziehens, wie in eine andere Sprache übersetzt, wiederholt, das ist vielleicht die beste Erinnerung aus dem Bilde. Der Alte, welcher die Egge lenkt, würde vielleicht noch besser zur Geltung kommen, wenn die

Bewegung der Figuren nicht ganz parallel mit der Bildfläche, sondern in einem kleinen Winkel zu ihr sich entwickelt hätte. Er wäre dann mehr zurückgetreten, wäre selbst kleiner geworden und seine nach hinten gespannte Haltung, die der Vorwärtsbewegung der Frauen etwas von ihrer Wucht nimmt, wäre nicht so sichtbar gewesen. Das Bild hätte auch an Tiefe gewonnen, wenn diese dunkle Gestalt zu dieser Tiefe in Beziehung gesetzt worden wäre. Indessen, was das Bild enthält, ist vollkommen darin zum Ausdruck gekommen. Nur der Name ist unbefriedigt geblieben. "Die Scholle" zu malen steht Mackensen noch bevor." (Vgl.S.102)

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde "Die Scholle" 1899 bei Gurlitt in Berlin ausgestellt, im selben Jahr bei Schulte in Berlin, 1900 im Künstlerhaus in Wien und bei Schulte in Düsseldorf.

Lit.: A.Gildemeister, Worpsswede, in:K.f.A.XV, 1899/1900, Abb.S.279 - P.Warne, Worpsswede, in:Z.f.b.K. 11.Jg., 1900, S.152f, 155 - Rilke 1903, S.41 - Bethge 1907, S.24- Rilke, 1910, S.45f, Abb.zw.S.20 u.21 - H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, S.493 - K.Tegtmeier, Worpsswede, 1932, S.21 - Wohltmann, 1937, S.24 - H.Geller, 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei, Erfurt 1951, Taf.119 - Wohltmann, 1953, S.83 - R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973, S.280 - Wohltmann, 1975, S.24
Kat.:Kat.Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899, Kat.Nr.312 - Kat.Ausst.Glaspalast, München 1901, Kat. Nr.1105 - Kat.Deutsche Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1904, Kat.Nr.148

64. Bildnis des Herrn Kaiser, 1898

Verbleib unbekannt; vormals Kaiser, Villa Lüdersen bei Bennigsen

M.V.Nr.33
Bethge, S.65

65. Bildnis der Mutter, 1898 (Abb.)

Privatbesitz: F.Siebigteroth, Essen; vormals H.Mackensen, Dorsten und davor Architekt Mackensen, Hannover

Öl auf Leinwand
90 x 65cm

bez.u.l.:Bruder Wilhelm zum 26.2.98. Fritz Mackensen

M.V.Nr.34
Bethge, S.65

Das Bild wird im Katalog der Fritz-Mackensen-Ausstellung, Bremen 1966 (Kat.Nr.15), bezeichnet als 'Mutter des Künstlers, einen Geburtstagskranz windend' und fälschlicherweise auf 'um 1905' datiert; die vollständige Signatur des Gemäldes wurde erst durch eine im Anschluß an die Ausstellung erfolgte Restaurierung wieder sichtbar.

Das Bild zeigt die auf einem Stuhl sitzende Mutter Mackensens; sie ist im Begriff, einen Blumenkranz zu winden, nur wenige lose Blüten liegen noch auf ihrem Schoß. Sie trägt ein dunkles hochgeschlossenes Kleid, das bis auf den Boden fällt; am Kragen und an den Manschetten sind weiße Rüschen sichtbar; um den Hals trägt sie eine dünne, zweireihige Kette. Die Dargestellte sitzt links neben einem kleinen Tisch, welcher unter einem Fenster steht; auf der Fensterbank steht ein Glasgefäß, auf dem mit einer grünen Decke bedeckten Tisch eine Topfblume. Die Wände des Raumes im Bildhintergrund sind grün; der dunkelrote Teppich auf dem Boden hat ein großes, blumenähnliches Muster.

Lit.: Rilke, 1905, Abb.2, S.5 - Rilke, 1910, Abb.2, S.5 - Wohltmann, 1937, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.15

66. Porträt seiner Mutter, 1898 (Abb.)

Städtisches Museum Braunschweig, Archiv-Nr.214

Öl auf Leinwand

80,5 x 58,3cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen 1898

Dieses Bild zeigt eine sitzende ältere Frau, die dem Betrachter frontal zugewandt ist. Sie trägt auf dem Kopf ein weißes Spitzenhäubchen; ihr dunkles Kleid mit einem Spitzenkragen oben am Hals reicht weit wallend bis zum Fußboden; die langen Ärmel des Kleides enden mit nach oben aufgeschlagenden Spitzenmanschetten. Mit ihrem linken, angewinkelten Arm stützt sich die Frau auf einen kleinen Tisch mit grüner Decke, auf dem ein Topf mit einem Alpenveilchen steht. Im Vergleich zu einem anderen Porträt der Mutter (Kat.Nr.65) aus demselben Jahr weist dieses aufgrund der flüchtigeren Ausführung einen eher studienhaften Charakter auf.

67. Porträt Ernst Mackensen, 1899

Privatbesitz: R.R.Voigt, Hannover

Öl auf Leinwand

92 x 78cm

bez.o.r.: Fritz Mackensen Worpswede 99

M.V.Nr.64

Im Mackensen-Verzeichnis wird das Bild auf 1903 datiert; das in der Signatur angegebene Datum lautet 1899.

Eine Pastellstudie befindet sich im Besitz von F.Siebigtheroth, Essen.

Der Dargestellte sitzt auf einem Stuhl und trägt einen grauen Anzug mit schwarzer Melone; an seinem linken Arm wird eine weiße Manschette sichtbar. Er hat einen weißen Vollbart, trägt eine Goldrandbrille und hält in seiner linken Hand eine lange Pfeife; seinen rechten Arm hat er angewinkelt und stützt die Hand auf einen Schirm mit Krücke. Der sitzende Mann ist dem Betrachter halb zugewandt; links im Bild wird ein Stück der Stuhllehne sichtbar. Der Bildhintergrund ist hellgrün.

68. Kirchhof im Winter, 1898

Verbleib unbekannt; vormalig A.Friedberg, Bremen

M.V.Nr.35

Bethge, S.65

69. Der Kirchgänger, 1898

Verbleib unbekannt; vormalig Ph.Sparkuhle, Bremen

M.V.Nr.37.

Bethge, S.65

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, 5.Nov.1899

70. Abend im Moor, 1898 (Abb.)

Privatbesitz Worpswede

Öl auf Pappe

41,5 x 56,5cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.38

Bethge, S.65

Das Bild zeigt eine Moorlandschaft mit einem Torfabstich im Mittelgrund und drei großen Torfhaufen am Horizont. Die Moorfläche hat im Vordergrund eine grünbraune Farbe, wird dann mittelbraun und zum Horizont hin dunkelbraun. Der Himmel, der ungefähr ein Drittel der Bildfläche einnimmt, setzt am Horizont mit einem kräftigen rosa-orange-farbenen Streifen an, wird darüber blaß violett und geht am oberen Bildrand in weiße Wolken über. Das Bild ist in großzügigen Pinselstrichen ausgeführt.

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez.1901

71. Am Weyerberg, um 1898 (Abb.)

Privatbesitz: H.Ammann, Bremen; seit 1944 im Besitz der Familie

Öl auf Pappe

42,5 x 59,4cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

An den Ecken unten links und rechts leicht beschädigt

Das Bild zeigt den nach rechts ansteigenden Weyerberg mit einer Baumgruppe in der rechten Bildhälfte. Im Vordergrund befindet sich eine in kräftigem Grün gemalte Wiese, die nach hinten durch eine Hecke von einer weiteren Wiese abgegrenzt wird; auffällig sind einige violette Schattenflecken auf der Hecke. Am Horizont erscheint ein schmaler brauner Streifen, bevor der leuchtend blaue Himmel mit einigen weißen Wolken beginnt. Die Ausführung des Himmels und der Wolken erinnert an "Die Scholle" (Kat.Nr.63); eine annähernd gleiche Entstehungszeit ist zu vermuten. Die Ausführung des Bildes in lockeren, großzügigen Pinselstrichen sowie die an einigen Stellen sichtbar gebliebene Pappe geben der Darstellung einen studienhaften Charakter.

72. Landschaftsstudie des Weyerberges, vor 1900

Privatbesitz

Öl auf Pappe

24,8 x 43cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen

Dargestellt ist der nach links ansteigende Weyerberg; er ist in braunen, grünen und violetten Tönen gemalt. Rechts hinter dem Hang des Weyerberges wird der Blick frei auf ein rotes Bauernhaus mit hellbraunem Dach sowie auf zwei weitere rote Häuser ganz rechts im Bild. Auffällig ist eine leuchtend gelbe Farbfläche in der hinteren Bildmitte, die nach links in eine gelbbraune Fläche übergeht; hinten rechts wird das Gelb von einer dunkelgrünen Farbfläche begrenzt. Der schmale Streifen Himmel am Horizont ist in Form eines dunkelblauen und darüberliegenden hellblauen Streifens gemalt. Aufgrund der kräftigen Farben, die fast flächig nebeneinandergesetzt sind, und der Ausführung in großen Pinselfrichen ist die Entstehung des Bildes vor 1900 zu vermuten. Sowohl in der Farbgebung als auch in der Ausführung steht es dem "Abend im Moor" (1898, Kat.Nr.70) und der Landschaft "Am Weyerberg" (Kat.Nr.71) nahe.

73. Durst, 1898

Verbleib unbekannt; vormals Plehn, Berlin

M.V.Nr.39

Bethge, S.65

Wohltmann (1953, S.83) schreibt über das Bild: "Der 'Trinkende Bauer' kniet zwischen seinen gelben Getreidehocken, auch er, wie fast durchweg bei Mackensen, von unten gesehen, gegen den Himmel und so wiederum emporgehoben aus der Umwelt, aus dem Bild, in das Wesentliche; deshalb fühlen wir, mag auch das Individuelle auch noch so fein ausgedrückt sein, nicht nur den leiblichen Durst des knieenden Bauern inmitten heißer Arbeit; wir ahnen, wie auch seine Seele... nach Erquickung dürstet."

Mackensen hat sich um 1910 noch einmal mit demselben Thema beschäftigt; vgl. Kat.Nr.148 "Trinkender Bauer".

Lit.: Wohltmann, 1953, S.83

74. Akt, 1898

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.40

Dargestellt ist ein nackter Junge.

Kat.:Kat.Deutsche Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1899, Kat.Nr.122

75. Im Sturm, 1898 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormalig im Besitz des Kestner-museums Hannover (laut P.Warneke, 1900, S.185)

Eine Studie zum Gemälde ist abgebildet in: Rilke, 1910, Abb.21, S.39.

Dargestellt ist ein dem Betrachter zugewandter Mann, der den Kopf leicht nach links gedreht hat und auch in diese Richtung blickt. Der Kopf und der Oberkörper sind leicht nach vorne gebeugt, offenbar, um gegen den Sturm anzukämpfen. Der Mann ist mit einer dunklen Jacke bekleidet.

Lit.:Rilke, 1903, Abb.15, S.35 - Rilke 1905, Abb.21, S.41 - P.Warneke, Worpswede, in:Z.f.b.K. 11.Jg., 1900, S.154, Abb.S.185

76. Frau im Moor, vor 1899

Verbleib unbekannt

Kat.:Kat.Ausst. Dresden 1899, Kat.Nr.314

77. Herbstwind, 1899

Verbleib unbekannt; vormalig A.Woermann, Hamburg

M.V.Nr.41

Bethge, S.65

78. Windmühle, 1899 (Abb.)

Privatbesitz: Stiller, Hanau; vormals Architekt
Mackensen, Hannover

Öl auf Leinwand

107 x 125cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen 1899

M.V.Nr.42

Bethge, S.65

Dargestellt ist die auf einer Anhöhe stehende
Windmühle von Worpsswede. Links im Bild ist ein Teil
eines Bauernhauses zu sehen; am hellen Himmel sind
Wolken zu erkennen.

Kat.:Kat.Deutsche Kunst-Ausstellung, Dresden 1899,
Kat.Nr.313

79. Bildnis Dr.Arndt, 1899

Verbleib unbekannt; vormals Dr.Arndt, Hamburg

M.V.Nr.43

Bethge, S.65

80. Abend an der Hamme, 1899

Privatbesitz: A.Liederley, Schmitten/Taunus; vor-
mals Frf.von Dörnberg (geb.Mackensen) und davor
Wilkens, Bremen

Öl auf Leinwand

40 x 45cm

unbez.

M.V.Nr.44

Bethge, S.65

Das Bild zeigt zwei große Torfschiffe mit dunklen
Segeln auf der Hamme sowie ein weiteres kleines Boot.
Am vorderen Ufer des Flusses stehen sechs verschiedene
große Holzpfähle, die als Anleger dienen; von vorne
führt ein in brauner Farbe gemalter Weg auf diese
Pfähle zu. Hinter dem Fluße ist ein Streifen grüne
Wiese mit einem kleinen Haus zu erkennen. Am Hori-
zont beginnt der Himmel mit einem blauen Streifen
und wird dann zum oberen Bildrand hin graublau.
Der ganze Himmel ist überzogen von einer stark rosa-
farbenen Wolke. Mackensen hat in diesem Bild eine
ähnliche Ansicht der Hamme dargestellt wie in dem
Gemälde "Torfkähne auf der Hamme"(Kat.Nr.58).

81. Sturm, 1898 o. 1899

Verbleib unbekannt; vermutlich im Besitz der Familie Mackensen.

M.V.Nr.45

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1899 in Dresden ausgestellt.

Dargestellt ist eine Landstraße mit Bauersfrau.

82. Kopf einer alten Frau, 1899

Verbleib unbekannt; vormals Privatbesitz Bremen

M.V.Nr.46

Lit.:P.Warnke, Worpswede, in:Z.f.b.K. 11.Jg.,1900, S.154 - E.A.Seemanns Künstlermappe 'Worpswede', Leipzig 1922, S.61 Abb.auf dem Umschlag

83. Frühlingssonne im Dorf, 1899

Verbleib unbekannt

Bethge, S.65

Lit.:P.Warnke, Worpswede, in:Z.f.b.K. 11.Jg.,1900, S.152 - Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez.1901 (dort bezeichnet als 'Sonnenschein im Dorf')

84. Doodenbeer, 1900 (Abb.)

Kunsthalle Bremen, Inv.Nr.233-1900; Geschenk von Herrn Heinrich Wilkens, 1900

Öl auf Leinwand

112,5 x 250,5cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.47

Bethge, S.65

Eine Studie zum ersten Mann rechts abgebildet in: Rilke, 1903, Abb.17, S.40; eine Studie zum siebten und achten Mann von rechts in Privatbesitz (Abb. 84a; schwarze Kreide, 51 x 39cm, bez.u.l.:Fritz Mackensen 1898; im Mackensen-Verzeichnis unter der Rubrik 'Zeichnungen' angeführt); vermutlich eine Studie zum

Bild: drei sitzende Männer mit Zylindern, Kunsthalle Bremen (Inv.Nr.54/133, schwarze Kreide, 16 x 10cm, bez.u.r.:Martin Steil, Moorhausen); eine Vorzeichnung der Komposition ebenfalls in der Kunsthalle Bremen (Inv.Nr.19/4; Feder, Tusche, Bleistift, mit roter Kreide umrandet, 28 x 41,6cm, bez.u.r.:F.M.).

Dargestellt ist die Trauerfeier für einen Toten, welche vor der Beerdigung in dessen Haus abgehalten wird. Um den mitten auf der Deele stehenden Sarg haben sich an der rechten und der hinteren Wand entlang Männer mit schwarzen Anzügen und Zylindern gruppiert. Links neben dem Sarg, auf dem mehrere Kränze mit Schleifen liegen, steht eine alte Frau in Trauerkleidung. Am linken Bildrand befindet sich ein Stall mit zwei Kühen, vor dem ein Kind steht. Links im Hintergrund blickt man durch einen Türbogen in einen weiteren Raum, in welchem drei Frauen an einem Tisch sitzen. Insgesamt wirkt das Bild sehr düster; die Hauptfarben sind das Braun des Fußbodens und der Wände sowie das Schwarz der Trauerkleider. (Vgl.S.101, 108)

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez.1901 - Jahresbericht der Kunsthalle Bremen, 1901/02, S.13 - Rilke,1903, S.40 - Rilke, 1905, Abb.25, S.46 - Rilke, 1910, S.44f, Abb.24, S.42 - Wohltmann,1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.81f - H.T.Flemming, 80 Jahre Worpswede, in:Weltkunst, Jg.39, Nr.15, 1969, S.847 - H.Faltus, Worpswede, 1972, Abb.S.35 (Detail) - Wohltmann, 1975, S.24

Kat.:Kat.Slg.Bremen 1907, Kat.Nr.233 - Kat.Slg.Bremen 1913, Kat.Nr.233 - Kat.Slg.Bremen 1925, Kat.Nr.233 - Kat.Slg.Bremen 1935, Kat.Nr.233 - Kat.Slg.Bremen 1939, Kat.Nr.233 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr.5 - Kat.Ausst.Otto Modersohn, Essen 1966, Kat.Nr.129 - Kat.Ausst.Künstlerkolonie Worpswede, Bremen 1970, Kat.Nr.20, Abb.S.108 u.S. 109 (Detail)

85. Bauer im Stall, um 1900 (Abb.)

Verbleib unbekannt

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Dargestellt ist ein Bauer mit Hut und einer Forke in den Händen, der vor einem Kuhstall steht; zwei schwarz-weiß gescheckte Kühe haben ihre Köpfe durch die Gitterstäbe des Stalles gesteckt, um das davor liegende Heu zu fressen. Links vor dem Stall steht ein hölzerner Kübel. Der Bauer, der mit Jacke, Hose, dicken Strümpfen und Holzschuhen bekleidet ist, steht auf dem am Boden ausgebreiteten Heu; offenbar ist er im Begriff, es beiseite zu schaufeln. Das Motiv

erinnert an den links im Gemälde "Doodenbeer" (Kat. Nr.84) dargestellten Kuhstall; das Bild "Bauer im Stall" könnte annähernd zur gleichen Zeit entstanden sein.

Lit.: H. Bethge, Fritz Mackensen, in: W.M. Bd. 111, II, 1911, Abb. S. 488

86. Bildnis Fräulein Wilkens, 1900 (Abb.)

Privatbesitz: Frau Schadwinkel, Bremen; vormals T. Naumann (geb. Mackensen) und davor Wilkens, Bremen

Öl auf Leinwand

87 x 70 cm

unbez.

M.V. Nr. 48

Bethge, S. 65

Bei der Dargestellten handelt es sich um die Verlobte des Bruders Albert Mackensen. Die junge Frau ist als dem Betrachter frontal zugewandte Halbfigur in einer grünen Wiesenlandschaft mit blauem Himmel zu sehen. Sie trägt ein hochgeschlossenes weißes Kleid mit langen Ärmeln, eine weiße Schärpe um die Taille und ein weißes, um die Schultern gelegtes Tuch. Auf dem Kopf - über den dunklen aufgesteckten Haaren - trägt sie einen beigefarbenen Hut mit rotem Blumenschmuck. Ihre Gesichtsfarbe ist zart rosa, die Augen sind braun. Die Dargestellte hat ihre Arme hinter dem Rücken verschränkt; sie steht auf einer grünen Wiese vor hellblauem Himmel, der annähernd die Hälfte der Bildfläche in Anspruch nimmt. Rechts neben ihr ist eine schlanke Birke zu sehen, links im Hintergrund zwei weitere Bäume. Auffällig sind die zarten, hellen Farben des Bildes sowie die sorgfältige Ausführung.

87. Scheidender Tag, 1900

Verbleib unbekannt

M.V. Nr. 50

Bethge, S. 65

88. In der Hütte, 1900 (Abb.)

Privatbesitz Berlin

Öl auf Leinwand

88 x 70cm

vormals bezeichnet u.r.: Fritz Mackensen; das Bild wurde im zweiten Weltkrieg an der unteren Bildkante beschädigt, so daß die Signatur verlorenging; sie wurde bei einer anschließenden Restaurierung nicht erneuert.

M.V.Nr. 50a

9ethge, S. 66

Im Innern einer dunklen Hütte steht eine Kinderwiege mit einem schlafenden kleinen Kind; hinter der Wiege ist eine Ziege zu erkennen, links im Raum eine Leiter. In der rechten Bildhälfte steht in einer offenen Tür, durch die man ins Freie blickt, eine Frau mit einem kleinen Kind; sie ist bekleidet mit einem langen bunten Rock und einer hellen kurzärmeligen Bluse.

Lit.: Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez. 1901 - Rilke 1903, Abb. 2, S. 5 - Rilke 1905, Abb. 3, S. 6 - Rilke 1910, Abb. 3, S. 6

89. Mädchenbildnis, um 1900

Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Inv.Nr. I/1470

Öl auf Leinwand

56,5 x 41cm

bez.o.r.: Fritz Mackensen

90. Studie einer jungen Bäuerin, um 1900

Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Inv.Nr. I/1469;

vormals Prof. Dr. Gocht, Halle a.S.

Öl auf Leinwand

74 x 46cm

unbez.

Es handelt sich um eine Studie zu der in dem Gemälde "In der Hütte" (Kat. Nr. 88) dargestellten Frau. Haltung und Kleidung der Frau sowie ihr Standort in der offenen Tür stimmen jeweils überein, die Ausführung der Studie ist jedoch recht flüchtig.

91. Müde Moorbäuerin mit Kind, um 1900 (Abb.)

Slg. Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede

Öl auf Leinwand

90 x 60cm

bez.o.r.: Fritz Mackensen

Die Datierung erfolgt nach dem Kat.Slg. Haus am Weyerberg, Worpswede (Kat.Nr.6). Im Kat.Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, (Kat.Nr.10) wird das Bild auf 1902 datiert. Aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit den Gemälden "Doodenbeer" (Kat. Nr.84) und "In der Hütte" (Kat.Nr.88) erscheint die frühere Datierung wahrscheinlicher.

Dargestellt ist eine Frau in Draiviertelansicht, die ein Kind auf den Armen hält; Mutter und Kind sind dem Betrachter zugewandt. Die Frau hat ihren Kopf zur Seite geneigt, ihre Augen niedergeschlagen und sie zeigt einen erschöpften Gesichtsausdruck. Die in der Mitte gescheitelten Haare trägt sie hochgesteckt; ihre Kleidung besteht aus einem dunklen Rock, einem bläulichen ärmellosen Wams, welches kurze weiße Ärmel sichtbar werden läßt. Das Kind hat kurze blonde Haare, blaue Augen und es trägt dunkle, rotbraune Kleidung. Im Gegensatz zum "Säugling" (Kat.Nr.16) erhebt diese Darstellung von Mutter und Kind keinen Anspruch auf Monumentalität.

Lit.: Merian 'Worpswede', Hamburg 1949, Abb.S.15 - Wohltmann, 1975, S.24 m.Abb.

Kat.: Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J., Kat. Nr.6 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.10, Abb.S.24 - Kat.Ausst.Paula Modersohn-Becker, Bremen 1976, Kat.Nr. 411, m.Abb.

92. Niedersächsisches Bauernhaus mit ruhenden Kühen, um 1900 (Abb.)

Privatbesitz Hamburg; vormals H.Glosemeyer, Worpswede

Öl auf Pappe

75,5 x 100cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen

Die Datierung 'um 1900' erfolgt nach dem Kat.Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966 (Kat.Nr.40).

Dargestellt ist die Front eines reetgedeckten Bauernhauses mit zwei davor liegenden, schwarz-weiß-gescheckten Kühen. Das Bauernhaus hat eine große Mitteltür, die an jeder Seite von zwei kleinen Fenstern und einer Tür gerahmt wird; vor dem Haus ist eine Wiese, auf die der Schatten des Gebäudes fällt. Rechts neben dem Bauernhaus stehen zwei Bäume; während die Spitze des Daches von der oberen Bildkante abgeschnitten wird, ist dahinter an beiden Seiten der Himmel sichtbar.

Kat.: Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.40

93. Kinder mit Gänsen vor Strohdachhaus, um 1900

Verbleib unbekannt; vormalig im Besitz der Familie Voigt, Hannover

Öl auf Leinwand

bez.: Fritz Mackensen

Kat.: Kat. Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 35

94. Niedersächsischer Bauernhof, um 1900

Privatbesitz.: Frl. Heine, vormalig Hannover

Öl auf Leinwand

105 x 125 cm

bez.: Fritz Mackensen

Kat.: Kat. Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 58

95. Äcker, um 1900

Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Inv. Nr. I/1252

Öl auf Leinwand

42 x 58 cm

bez. u. r.: Fritz Mackensen

96. Am Weyerberg, um 1900

Privatbesitz: R. R. Voigt, Hannover

Öl auf Leinwand

30,5 x 44 cm (früher: 63 x 44 cm)

unbez.

Das Bild wurde wegen einer Beschädigung am oberen Bildrand verkleinert, vermutlich wurde auch die Signatur entfernt.

Vorne rechts im Bild ist ein Bauernhaus mit dunklem, zum Teil rötlichen Dach zu sehen; dahinter steigt der Weyerberg nach rechts an. In der linken Bildhälfte ist ein Sandweg dargestellt, der von vorne links diagonal nach hinten verläuft. Im Mittelgrund wird links vom Weg ein Hausdach sichtbar. Am Horizont steht eine Baumreihe; dahinter beginnt ein grauer, pastoser gemalter Himmel.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966. Kat.
Nr. 36

97. Im Moor, vor 1901

Verbleib unbekannt

Eventuell handelt es sich um die Darstellung eines Mädchens auf einer Brücke im Moor, welche im Kurier im Bild, Hannover, vom 28.3.1926 abgebildet ist. Ein von vorne rechts in leicht geschwungener Form nach hinten links verlaufender Moorkanal wird von einem parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Holzsteg überquert. Ein Mädchen geht auf der Brücke vom rechten zum linken Ufer; es ist barfuß und trägt ein wadenlanges, ärmelloses Kleid, unter dem kurze weiße Ärmel hervorsehen; es hat kurze Haare und trägt in der Hand einen Korb.

Lit.:Kurier im Bild, Hannover, 28.3.1926

Kat.:Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1901, Kat.Nr.445

98. Am Schilf, 1901 (Abb.)

Privatbesitz

Öl auf Pappe

55 x 39,5cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.51

Bethge, S.66

Rechts in der Darstellung steht ein schlanker, über die gesamte Bildhöhe ragender Baum am Ufer eines braunen Wassers, welches am Ufer mit Schilf bewachsen ist. Dahinter wird eine in kräftigem Grün gemalte Wiese sichtbar, die nach rechts ansteigt; sie wird im Hintergrund begrenzt von einem Wald, dessen grau-braun gemalte Bäume den hellgrauen Himmel durchscheinen lassen.

99. Im Rauch des Herdfeuers, 1901 (Abb.)

Slg. Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede

Öl auf Pappe

41 x 55cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.52

Bethge, S.66

Eine in Seitenansicht dargestellte Frau sitzt in der linken Bildhälfte auf einem Stuhl an einer in der rechten Bildhälfte befindlichen Feuerstelle. Über dem Feuer hängt an einem Feuerhaken ein Kessel. Die Frau, die mit einem langen dunklen Rock und einer roten kurzärmeligen Bluse bekleidet ist, hält auf ihrem Schoß offenbar ein Kind. Der Boden und die Rückwand des Raumes sind in verschiedenen Brauntönen gemalt; zwei in kräftigem Grün gemalte Fenster an der Rückwand des Raumes bilden mit dem Rot der Feuerstelle und der roten Bluse die einzigen Farbakzente des Bildes.

Kat.:Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J.,
Kat.Nr.2 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966,
Kat.Nr.8

100. Im Schiff, 1901

Verbleib unbekannt; vormals Wilkens, Bremen

M.V.Nr.53

Bethge, S.66

101. Die Weide, 1901 (Abb.)

Privatbesitz: T.Naumann (geb.Mackensen), München;
vormals im Besitz des Bruders von Fritz Mackensen

Öl auf Holz

73 x 87cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.54

Bethge, S.66

Die dickstämmige Weide steht annähernd in der Bildmitte; an ihren weitverzweigten Ästen beginnen die Blätter zu grünen. Der Baum steht inmitten einer

dunkelgrün gemalten Wiese, die im Hintergrund von einem braunen Lattenzaun begrenzt wird. In der rechten, hinteren Bildhälfte ist ein Teil eines roten Bauernhauses mit hellem Strohdach dargestellt. Der Himmel, der durch das Geäst der Weide scheint, ist in einem kräftigen Blau gemalt. (Vgl.S.36, 103f)

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez. 1901

102. Am Schiffsgaben, 1901 (Abb.)

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M; vormals Woermann, Hamburg und davor Frau Pieper, Hamburg

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.55

Bethge, S.66

Ein Moorgraben verläuft von vorne rechts nach hinten links durch die Worpssweder Landschaft; im Hintergrund ist der Weyerberg mit dem Kirchturm von Worpsswede zu erkennen. In der rechten Bildhälfte fährt auf dem Moorkanal ein Kahn, von dem nur das schwarze Segel sichtbar ist; rechts neben dem Segel ist ein silhouettenhaft gemalter Mann zu erkennen, der das Boot lenkt. Ganz rechts im Bild ist ein zweites Segel angedeutet. Der Himmel mit einzelnen Wolken nimmt mehr als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch.

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle, Bremen, Dez. 1901

103. Doppelbildnis Woermann, 1901 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormals Adolf Woermann, Hamburg

Öl auf Leinwand

beu.u.l.:Fritz Mackensen 1901

M.V.Nr.56

Bethge, S.66

Dargestellt ist der Hamburger Reeder Woermann mit seiner Frau an einem Aussichtsplatz am Wasser. Beide Figuren sind in Dreiviertelansicht gezeigt und dem Betrachter halb zugewandt. Der rechts im Bild stehende Mann ist mit einem dunklen Anzug und einem weißen Hemd bekleidet; er hat einen Bart und hält in seiner linken Hand ein Fernglas. Seine neben ihm stehende Frau ist mit einem dunklen Kleid und weißem

Kragen bekleidet, ihre Haare trägt sie aufgesteckt; ihre rechte Hand hat sie auf eine niedrige Mauer aufgelegt. Hinter einer Wiese wird im Bildhintergrund eine Wasserfläche sichtbar; hinten links ist ein Schiff zu erkennen.

Lit.:Rilke, 1903, Abb.19, S.41 - Rilke, 1905, Abb.29, S.50 - Rilke, 1910, Abb.28, S.46 - Fritz Mackensen zu seinem 60.Geburtstag, in:Kurier im Bild, Hannover, 28.3.1926 - Wohltmann, 1953, A.89

104. Der Holzschuhmacher, 1901 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpsswede

Öl auf Leinwand

100 x 136cm

bez.z.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.57

Bethge, S.66

In einer Tagebuchaufzeichnung Paula Modersohn-Beckers vom 29.10.1898 heißt es:"Mackensen ist in Amsterdam gewesen bei der Rembrandt-Ausstellung... Er hat einen Mann sitzen sehen in der Dämmerung, auf weißen Birkenespänen sitzend, weiße Holzschuhe schnitzend. Wenn das einer malen könnte, wäre er größer als sie alle."(Tagebücher, 1949, S.90)

Der Holzschuhmacher sitzt am rechten Ufer eines Moorkanals vor einer Scheune mit offener Tür. Er sitzt auf einem Stuhl und schnitzt mit einem Messer, welches er in der rechten Hand hält, an einem hellen Holzschuh; vor ihm auf einem Bock liegt der zweite Holzschuh; am Boden liegen helle Späne. Der Mann ist bekleidet mit einer blauen Jacke, einer braunen Hose und einer Schirmmütze. Von vorne links verläuft diagonal nach hinten ein schmaler blauer Moorkanal, auf dem im Hintergrund ein Kahn fährt. Links neben dem Kanal steht eine Birke mit fein verzweigtem Astwerk. Am blauen Himmel ist der Mond angedeutet. Die Moorziesen sind in einem rostbraunem Ton gemalt, während die Scheune dunkelbraun ist. (Vgl.S.104)

Kat.:Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpsswede, o.J.,
Kat.Nr.5 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966,
Kat.Nr.9

105. Der Fischer, 1901 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormalig Slg.Meyer, Worpswede
und davor Dr.A.Arndt, Hamburg

M.V.Nr.58

Bethge, S.66

Im Katalog der Nordwestdeutschen Kunstausstellung, Oldenburg 1905, heißt es: "Ähnlich stark ist der alte Bootsmann, der auf dem Moorkanal in wortlosem Einerlei sein Torfboot vorwärts treibt, in klarer Stilhouette gegen die helle Luft gestellt." (S.8)

Der Fischer steht aufgerichtet am Heck seines Kahns und hält das Ruder in seiner rechten Hand. Zu Füßen des Fischers, der mit Hose, Hemd, Weste und hohen Stiefeln bekleidet ist, liegt ein Fisch. Er ist in leichter Untersicht vor dem Wasser und dem Himmel gesehen.

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez. 1901 - Rilke, 1903, Abb.18, S.40 - E.A.Seemann, Künstlermappe 'Worpswede', Leipzig 1903, Taf.8 - Rilke, 1905 Abb.26, S.47 - Rilke, 1910, Abb.25, S.43 - Wohltmann, 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.83 - Wohltmann, 1975, S.24

Kat.:Kat.Internationale Kunstausstellung, Dresden 1901, Kat.Nr.444 - Kat.Ausst.Nordwestdeutsche Kunst, Oldenburg 1905, S.8

106. Frühlingstag, 1900 (Abb.)

Privatbesitz

Öl auf Leinwand

34 x 28cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.49

Bethge, S.66

Dargestellt ist eine Wiesenlandschaft mit mehreren um einen blühenden Baum tanzenden Kindern. Hinter dem mitten im Bild stehenden Baum, der fast über die ganze Bildhöhe reicht, steigt eine in hellem Grün gemalte Wiese nach links an; sie wird links im Hintergrund von einem Wald begrenzt. Um den Baum mit weißen Blüten tanzen vier kleine und ein größeres Kind, die sich an den Händen gefaßt haben. Rechts oben im Bild wird ein weiß-blau gemalter Himmel sichtbar. Die Farben des Bildes sind insgesamt sehr zart; aufgrund der undeutlichen Konturen wirkt das Bild etwas verschwommen.

Eine zweite, sehr ähnliche Fassung des Bildes entstand 1901 (Kat.Nr.107). (Vgl.S.103f)

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez. 1901

107. Vorfrühling, 1901

Privatbesitz: R.R.Voigt, Hannover; vormals Margarete Voigt (geb.Mackensen)

Öl auf Leinwand

78,5 x 62,5cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.60

Bethge, S.66 (dat.1902)

Es ist fast das gleiche Motiv dargestellt wie in dem Gemälde "Frühlingstag" (Kat.Nr.106): ein blühender Obstbaum steht in einer nach links ansteigenden Wiesenlandschaft. Im Unterschied zum Gemälde "Frühlingstag" befinden sich die im Kreis tanzenden Kinder rechts im Mittelgrund des Bildes; sie sind kleiner gemalt und treten in den Hintergrund. Die Farben beider Bilder sind ähnlich. (Vgl.S.103f)

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Dez. 1901

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.

Nr. 14

108. Bildnis Leisewitz, 1902 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormals C.Lambert Leisewitz, Bremen

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.59

Bethge, S.66

Der Dargestellte wird als dem Betrachter halb zugewandte Dreiviertelfigur gezeigt. Er trägt einen dunklen Mantel und einen schwarzen Zylinder; in seiner rechten Hand hält er einen Spazierstock. Der Mann steht links von einem Weg; direkt hinter ihm ist eine Glastür zu erkennen; offenbar ist er im Begriff, ins Freie zu gehen.

Lit.:Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, Feb. 1903 -

Rilke, 1905, Abb.28, S.49 - Rilke, 1910, Abb.27, S.45

109. Badende Knaben, 1902 (Abb. eines Details)

Das Bild wurde während des Krieges in mehrere Teile zerschnitten. Ein "Stehender Knabe" befindet sich im Besitz von: Herta Mackensen, Dorsten; ein "Knabekopf" befindet sich im Worpseweder Archiv, Haus im Schluf, Worpsewede. Der Verbleib eines weiteren Ausschnittes (Segelschiff) ist unbekannt.

Öl auf Leinwand, auf Holz gezogen (Stehender Knabe)
58 x 46cm
unbez.

Öl auf Leinwand (Knabekopf)
27 x 34cm
unbez.

M.V.Nr.61
Bethge, S.66

Eine Vorzeichnung des Bildes befindet sich in Privatbesitz, Bremerhaven ("Entwurf:Badende Knaben", unten rechts auf der Zeichnung vermerkt; schwarze Kreide, 33,5 x 24cm, bez.u.r.:Fritz Mackensen; Abb. 109.a). Der Entwurf zeigt zwei nackte Knaben, die in einem mit dichtem Schilf bewachsenen Wasser baden. Während der rechte Knabe vornherübergebeugt ist, steht der linke Knabe aufrecht und blickt in die Luft. Im Hintergrund sind rechts zwei Segelschiffe angedeutet.

Der eine Bildausschnitt zeigt einen nackten, im Schilf stehenden Knaben in halber Seitenansicht mit dem Kopf nach rechts gewandt. Im Bildvordergrund geht das hellgrün gemalte Schilf in braunes, mooriges Wasser über. Der Himmel im Hintergrund ist blau und von weißen und rosafarbenen Wolken überzogen.(Abb.)

Der andere Bildausschnitt zeigt den Kopf des leicht vornherübergebeugten Knaben, der in der Vorzeichnung im Bildvordergrund steht.

110. Der Säemann, 1903 (Abb.)

Verbleib unbekannt; vormals Privatbesitz Bremen

M.V.Nr.63
Bethge, S.66

In der Monographie von Rilke heißt es über das Bild "Die Gestalt kommt hier nicht auf uns zu, sondern wendet sich von uns ab und schreitet ins Bild hinein. Dadurch wächst die Raumwirkung der breit gelagerten Landschaft, weil wir den Weg des Mannes mitmachen und im Geist mit ihm den weiten Hügelrücken ermessen, mit ihm am Rande der großen Erdwelle in die Endlosigkeit

der Ferne blicken. Das heißt: das landschaftliche Thema wird stärker betont als in der früheren Fassung mehr noch als vorher tritt der Säer nicht als Beherrscher des Naturausschnitts auf (wie Millet ihn faßte), sondern als ein Teil der Welt ringsum, ob schon die Konturen, die seine Erscheinung umschreiben, deutlich genug gehalten sind. Das Abwenden des Antlitzes wirkt gleichfalls dabei mit; da wir es nicht sehen, ist die Gefahr vermindert, daß unsere Aufmerksamkeit von der Gesamtheit des Stückes Wirksamkeit, auf die es dem Künstler ankam, auf ein Detail abgelenkt wird. Auch sonst ist hier ein Neues zu finden. Die scharfe Bestimmtheit, die oft harte, unbarmherzig entschiedene Art des Vortrags bei Mackensen (der trotzdem das Malerische zugunsten des Zeichnerisch-Plastischen nicht vernachlässigt) weicht hier einem entschlossenen Hinarbeiten auf das Malerische, Farbige, auf einen einheitlichen, zusammenfassenden Ton, auf eine stark subjektiv gefärbte Durchdringung des Motivs. Mackensen liebt sonst die reale Bestimmtheit. Er strebt auf eine Objektivität der Schilderung, die keinen Zweifel läßt, und das Träumerische, Besonnene ist seine Sache nicht. Von einem "Hineingeheimnissen" persönlicher Stimmungen in das Landschaftliche war früher selten oder nie die Rede. Hier ist dergleichen anzutreffen, und ein pantheistisches Gefühl spricht mit, das nicht nur den Säemann, sondern auch uns, die Beschauer, mit wohl-erwogener Absicht als ein winziges Teilchen der Unendlichkeit charakterisiert." (Rilke, 1910, S.50) (Vgl.S.104)

Lit.:Rilke, 1903, S.42 - Rilke, 1905, S.44 - Rilke, 1910, S.46, 50, 52, Abb.32, S.52 - Wohltmann, 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.83 - Wohltmann, 1975, S.24
Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1903, Kat.Nr.740 - Kat.Große Kunstausstellung, Dresden 1904, Kat.Nr.809 - Kat.Ausst.Gemälde, Zeichnungen und Bildwerke aus bremischen Privatbesitz, Bremen 1909, Kat.Nr.187, Abb.Nr.48

111. Bildnis der Frau Prof.Gocht, 1904 (Abb.)

Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Inv.Nr.I/1254;
vormals Prof.Dr.Gocht, Halle a.S.

Öl auf Leinwand
128 x 107cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen Worpswede 1907

Dargestellt ist eine Frau, die dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt ist; ihr linker Arm, auf den sie ihren Kopf stützt, liegt auf dem steinernen Geländer einer Freitreppe. Sie trägt ein blaß violettfarbenedes Kleid mit weißen Blenden am Kragen, an den langen, weiten Ärmeln und am Rock. Ihre Haare sind braun, in der Mitte gescheitelt und hochgesteckt; den Kopf hält sie leicht nach recht geneigt. Direkt hinter der Frau und hinter der Balustrade wächst eine große dunkelgrüne Tanne. Im Hintergrund wird eine Wiesenlandschaft sichtbar, darüber ein blauer Himmel, der von großen violetten Wolkenflächen überzogen ist.

Lit.:Rilke, 1905, Abb.23, S.43 - Rilke, 1910, Abb.23, S.41 - H.Sethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bad.111,II, 1911, Taf.zw.S.500 u. 501

Kat.:Kat.Ausst.Secession, Berlin 1906, Kat.Nr.187
(Bildnis einer Dame)

112. Korbflechter, zwischen 1903 und 1906

Verbleib unbekannt; vormals Prof.Mackensen, Worpswede

M.N.Nr.66

Das Bild ist im Mackensen-Verzeichnis nicht datiert; es wird jedoch zwischen dem "Säemann"(1903, Kat.Nr. 110) und der "Bergpredigt"(1906, Kat.Nr.128) angeführt.

113. Mädchenbildnis, 1905

Verbleib unbekannt; vormals H.L.Schröder, Gnarrenburg

Öl auf Malpappe

36 x 35cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen. Familie Behrens in alter Dankbarkeit 1905

Kat.:kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.49

114. Besonnte Vergangenheit, 1905 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede

Öl auf Leinwand

82 x 75cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Im Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr. 11, S.22, heißt es:"Aus Ausweiszetteln auf der Rückseite des Bildes ist ersichtlich, daß das Bild in der Münchener Secession und im Leipziger Kunstverein ausgestellt war."

Dargestellt ist die Halbfigur einer dem Betrachter zugewandten alten Frau, die in einem Raum vor einem Fenster mit roten Gardinen steht. Die Frau hat ihren rechten Arm in die Hüfte gestützt und lehnt sich mit dem linken Arm gegen einen Wandpfeiler, der das Bild rechts begrenzt. Sie ist bekleidet mit einem blau-braunem Rock, einer ebensolchen kurzärmeligen Bluse, einem großen weißen Latz vor der Brust und einer weißen, unter dem Kinn zusammengebundenen Haube. Die im Hintergrund zu erkennende Rückwand des Raumes rechts und links des Fensters hat eine grüne, mit roten Blumen verzierte Tapete.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr. 11

115. Schälende Frau im Garten, 1905 (Abb.)

Privatbesitz: Erling, Bremen

Öl auf Leinwand

80 x 100cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.84

Das Bild wird im Katalog der Fritz Mackensen-Ausstellung, Bremen 1966 (Kat.Nr.22) auf 1905 datiert.

Dargestellt ist eine alte Frau, die inmitten eines Gartens auf einem Stuhl sitzt und eine große Obstschale auf dem Schoß hält; sie ist dabei, das Obst zu schälen; rechts neben ihrem Stuhl steht ein Eimer. Die alte Frau trägt ein langes dunkelblaues Kleid mit angedeuteten Punkten und ein weißes Kopftuch; sie ist annähernd im Profil dargestellt. In der rechten Bildhälfte ist ein Gartenweg angedeutet, der von großen Blumen gesäumt wird. Die Farben des Bildes sind kräftig, es dominieren Grün und Blau; die recht großzügigen Pinselstriche geben dem Bild eine lebhafteste Struktur. (Vgl.S.104)

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr. 22

116. Bauerngärten an der Hamme, 1905

Privatbesitz: Frau S.Brändel, Bremen: vormals ein Geschenk von Mackensen an den Großvater Schütte (Architekt)

Öl auf Leinwand

145 x 112,5cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Das Bild wird im Katalog der Fritz Mackensen-Ausstellung, Bremen 1966 (Kat.Nr.23) auf 1905 datiert.

Im Bildvordergrund ist die Hamme mit einem Boot dargestellt: auf dem Boot ist ein Mann in Rückenansicht zu erkennen. Hinter dem sandigen Ufer des Flusses liegt eine große, in verschiedenen Grüntönen gemalte Wiese; während links im Hintergrund ein dunkles Fachwerkhaus zu erkennen ist, wird die rechte hintere Bildfläche von zwei großen Tannen beherrscht. Hinter den Tannen sind mehrere rote Bauernhäuser zu sehen sowie ein blühender Obstbaum zwischen grünen Säulen. Über den Bauernhäusern wird hinter dem Gedröck der Säule ein blaugrauer Himmel sichtbar.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr. 23

117. Landschaft mit Weg, um 1905 (Abb.)

Privatbesitz Bremen: vormals von Fritz Mackensen erworben

Öl auf Pappe

45 x 41cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Dargestellt ist ein breiter sandfarbener Weg, der in geschwungenem Verlauf zwischen zwei großen Säulen hindurch ins Bild hineinführt. Rechts wird ein Teil eines weißen Bauernhauses mit dunklem Dach sichtbar; an das Haus ist ein kleiner dunkelbrauner Schuppen angebaut. Von diesem Bauernhaus fällt ein großer brauner Schatten auf den hellen Weg. Während in der Bildmitte im Hintergrund grüne Wiesen zu erkennen sind, wird das Bild links von einem Wald begrenzt. Im Hintergrund wird durch die Äste der Bäume ein heller, blau-weiß-rosa-farbener Himmel sichtbar.

118. Fischer im Boot, um 1905

Verbleib unbekannt; vormals im Besitz von Frau
Else Degering, Bremen

Öl auf Leinwand

60 x 95cm

bez.: Fritz Mackensen

Kat.: Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.
Nr.21

119. Bildnis einer Dame, 1906

Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Inv.Nr.I/1253;
vormals im Besitz von Prof.Dr.Gocht, Halle a.S.

Öl auf Leinwand

111 x 96cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen 1906

Dargestellt ist eine in einem Lehnstuhl sitzende
ältere Dame, bei der es sich vermutlich um eine Ver-
wandte des Herrn Prof.Gocht handelt. Sie trägt ein
dunkles hochgeschlossenes Kleid und eine Kette mit
großem Anhänger.

120. Stehender Mann, um 1907 (Abb.)

Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Inv.Nr.
PNM 664; 1936 vom Künstler erworben

Öl auf Pappe

74,8 x 63cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen

Studie zu dem ganz links stehenden Mann in dem
Gemälde "Die Bergpredigt" (Kat.Nr.128)

Der dargestellte Mann, der dem Betrachter halb zu-
gewandt ist, steht in leicht vornübergebeugter Haltung
in einer Landschaft mit Feldern und Wiesen. Er ist
bekleidet mit einer dunklen Hose, einer helleren We-
ste und weißen Hemdsärmeln; seine Arme hat er hinter
dem Rücken verschränkt. (Vgl.S.106)

Kat.: Kat.Slg.Niedersächsische Landesgalerie, Han-
nover 1950, S.46f - Kat.Slg. Die Gemälde des 19. und
20.Jahrhunderts, Niedersächsische Landesgalerie Han-
nover, hrsg.von L.Schreiner, 1973, Kat.Nr.667, S.314

121. Sitzender Mann in Rückenansicht, um 1907 (Abb.)

Kunsthalle Netzel, Worpswede

Öl auf Pappe

89,5 x 72,5cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Studie zu dem rechts vor dem predigendem Jesus sitzenden Mann in dem Gemälde "Die Bergpredigt"(Kat.Nr.128)

Die Studie zeigt einen sitzenden Mann mit Halbglatze in Rückenansicht. Er ist bekleidet mit einer dunklen, fast schwarzen Jacke, deren Kragen heller abgesetzt ist. Der Hintergrund der Studie ist grün und mit etwas Braun durchsetzt. (Vgl.S.106)

122. Bäuerin mit Kind, um 1907 (Abb.)

Privatbesitz: F.Siebigtheroth, Essen; vormals Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Leinwand

125 x 100cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Studie zum Gemälde "Die Bergpredigt"(Kat.Nr.128); dritte Figur von rechts.

Dargestellt ist eine im Freien auf dem Grasboden vor ihrem Kind knieende Frau. Das Kind liegt auf einem rot-weiß-karierten Kissen und ist mit einer gemusterten Decke zugedeckt. Die knieende Frau trägt einen langen braunen Rock, eine rote Bluse, die an den Unterarmen von braunen Überzügen verdeckt ist, einen weißen Latz vor der Brust und eine große weiße Haube, die von ihrem Gesicht nur Mund und Nase sichtbar läßt. Während der linke Arm ausgestreckt auf dem Schoß der Frau liegt, hält sie ihren rechten Arm angewinkelt am Körper. Am braunen Hintergrund des Bildes zeichnet sich der dunkelbraune Schatten der Frau ab. (Vgl.S.106)

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.19

123. Sitzende alte Frau, um 1907

Privatbesitz: Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

77 x 59cm

unbez.

Studie zur ersten rechts neben Christus sitzenden Frau in dem Gemälde "Die Bergpredigt" (Kat.Nr.128)

Die sitzende alte Frau ist halb nach links gewandt; sie trägt einen braunen Rock, eine dunkelgraue Bluse und eine ebensolche Haube, die unter dem Kinn zusammengebunden ist; sie blickt auf ihre vor ihr auf dem Schoß liegenden Hände. Der Hintergrund der Studie ist dunkelbraun. (Vgl.S.106)

124. Predigender Jesus, um 1907

Privatbesitz: Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

92 x 74cm

unbez.

Studie zum Gemälde "Die Bergpredigt" (Kat.Nr.128)

Dargestellt ist der predigende Jesus in grauer Kutte, der halb nach rechts gewandt ist. Er hat einen Bart und - im Unterschied zur späteren Ausführung im Gemälde - kurze dunkle Haare. Mit seinen halb erhobenen Armen, an denen die Ärmel der Kutte weit herunterhängen, scheint er zu gestikulieren. Der Hintergrund der Studie ist in den beiden unteren Dritteln dunkelgrün und darüber braun. (Vgl.S.106)

125. Liegender Junge, um 1907

Privatbesitz: Ute Fries, Dorsten; vormals Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

59 x 90cm

unbez.

Studie zur zweiten Figur von links in dem Gemälde "Die Bergpredigt" (Kat.Nr.128)

Ein Junge liegt, mit dem Kopf nach rechts gewandt, auf einer grünen Wiese; während er sich auf seinen linken Arm aufstützt, hält er in seinem angewinkelten rechten Arm eine Mütze. Der Junge hat kurze blonde Haare und ist bekleidet mit einem dunklen Anzug und weißem Kragen. (Vgl.S.106)

126. Sitzender Mann, um 1907

Privatbesitz: Ute Fries, Dorsten; vormals Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

90 x 70cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Studie zur dritten Figur von links in dem Gemälde "Die Bergpredigt"(Kat.Nr.128)

Die Studie zeigt vor braunem Hintergrund einen sitzenden Mann, der dem Betrachter halb zugewandt ist. Er hat seinen Kopf in die rechte Hand gestützt und hat den linken Arm vor sich auf den Beinen liegen. Er trägt eine braune Hose, eine grau-schwarze Jacke, und eine schwarze Schirmmütze. (Vgl.S.106)

127. Gefaltene Hände, um 1907

Privatbesitz: Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

54 x 42cm

unbez.

Studie zum Gemälde "Die Bergpredigt"(Kat.Nr.128). Die auf braunem Untergrund gemalten gefalteten Hände gehören zu der stehenden Frau mit weißer Haube, der neunten Gestalt von rechts. (Vgl.S.106)

128. Die Bergpredigt, 1907 (Abb.)

Universitätsbibliothek Heidelberg; seit 1954 als Leihgabe in der Universitätskapelle der Peterskirche in Heidelberg; Geschenk des Künstlers an die Universitätsbibliothek Heidelberg von 1911

Öl auf Leinwand
285 x 405cm
bez.u.l.:Fritz Mackensen
M.V.Nr.67

Rilke schreibt in der ersten Auflage seiner Monographie (1903, S.42):"..das Bild steht angefangen im Atelier".

Zahlreiche Studien zum Gemälde, (vgl.Kat.Nr.120-127)

Mackensen hat den Ort der Bergpredigt an den Weyenberg bei Worpsswede verlegt. Christus steht, mit einer grauen Kutte bekleidet, am Stamm einer wuchtigen Eiche. Um ihn herum haben sich die Bewohner von Worpsswede gruppiert; Männer, Frauen und Kinder stehen, sitzen und liegen um ihn herum. Über der Gruppe breiten sich die fein verzweigten Äste des Baumes aus. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Wiesen und Feldern zu erkennen, darüber der Himmel; die Farbgebung des Bildes wirkt pastellartig.

In der Monographie Rilkes heißt es:"Und er malt den Augenblick des Ausstreuens: die Bergpredigt. Jesus steht am Rande des Berges, an die große, gewaltige Eiche gelehnt, die mit alten Ästen nach Norden und Süden weist, nach Osten und Westen. Stille, lauschende Menschen stehen um ihn herum, senken den Kopf oder sehen ihn an. Er aber schaut über sie fort, schaut wie die flachen, fließenden Felder sich langsam in breiten Wellen, Feld bei Feld, hinuntersinken in die Niederung der tiefen Wiesen und zu den fernschimmernden Wassern der Hamme hin. - Das ist kein neues Thema für Mackensen. Es ist im Grunde, was er schon immer gemalt hat. Die große Natur, gesehen und erlebt durch das Medium des Menschen. Der Schritt zur Bibel lag da sehr nahe; denn von ihr gilt was Dürer von dem guten Maler gesagt hat:"Sie ist innerlich voller Figur."(Rilke, 1910, S.47) (Vgl.S.105f)

Lit.:Rilke, 1903, S.42 - Rilke, 1910, S.47 - Wohltmann 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.83f, Abb.S.82 - Wohltmann, 1975, S.24 - L.Fehrle-Burger, 'Bergpredigt' ist auferstanden, in:Heidelberger Nachrichten vom 27.12.1977, S.5

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1907, Kat.Nr.618 - Kat.Slg.Die Gemälde des 19.u.20.Jahrhunderts, Niedersächsische Gemäldegalerie Hannover; hrsg.v.L.Schreiner, 1973, S.314

129. Mutter und Kind, um 1907 (Abb.)

Pelikan-Kunstsammlung, Hannover; vormals Beindorf, Hannover

Öl auf Leinwand

126 x 102cm

bez.u.l.: Fritz Mackensen

M.V.Nr.68

Im Mackensen-Verzeichnis wird das Gemälde im Anschluß an "Die Bergpredigt" von 1907 angeführt, so daß eine annähernd gleichzeitige Entstehung zu vermuten ist.

Dargestellt ist eine auf dem Bettrand sitzende Frau, die ihr Kind stillt. Sie ist dem Betrachter frontal zugewandt, nur den Kopf hat sie leicht nach rechts geneigt; ihren linken Fuß hat sie auf eine kleine Fußbank gestellt. Die Frau ist bekleidet mit einem blau-schwarzen Rock und einer gestreiften, kurzärmeligen Bluse; das Kind trägt ein Kleid aus demselben gestreiften Stoff. Die Wand im Hintergrund des Raumes, vor der das Bett steht, ist hellgrün, der Boden ist in Beigetönen gemalt. Das Bild ist in recht großzügigen Pinselstrichen ausgeführt. (Vgl.S.106)

Lit.:S.D.Gallwitz, Worpswede, 1922, Abb.S.97 - Wohltmann, 1937, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1912, Kat.Nr.1301 - Kat.Ausst.50.Herbstaussstellung niedersächsischer Künstler, Hannover 1962, Kat.Nr.86, Abb.S.26 - Kat.Slg. Pelikan Kunstsammlung, Hannover 1963, S.70

130. Mutter mit Kind an der Brust, um 1907

Verbleib unbekannt; vormals Asendorf, Hamburg

M.V.Nr.69

Das Bild wird im Mackensen-Verzeichnis kurz nach der "Bergpredigt" von 1907 angeführt, so daß eine annähernd gleiche Entstehungszeit zu vermuten ist. Thematisch steht es in Zusammenhang mit der im gleichen Zeitraum entstandenen Darstellung "Mutter und Kind"(Kat.Nr.129)

Lit.:Wohltmann, 1937, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1909, Kat.Nr.985

131. Porträt Botschafter Marschall von Bieberstein, vor 1906

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.70

Laut Mackensen-Verzeichnis 1906 bei Gurlitt in Berlin ausgestellt

Lit.:Fritz Mackensen zu seinem 60.Geburtstag, in: Kurier im Bild, Hannover, vom 28.3.1926 - Wohltmann, 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.89

132. Porträt Minister von Otto, vor 1907

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.71

Das Bild wird im Mackensen-Verzeichnis vor dem 1907 entstandenen Gemälde "Die Wöchnerin" (Kat.Nr. 133) angeführt, so daß die Entstehung vor 1907 anzusetzen ist.

Lit.:Wohltmann, 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.89

133. Die Wöchnerin, 1907 (Abb.)

Museum Chemnitz, 1913 erworben

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.72

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1910 in der Darmstädter Künstlerbund-Ausstellung gezeigt und 1913 in der Kunsthütte Chemnitz.

Die Wöchnerin liegt in einem Bett mit rot kariertem Bettwäsche; vor ihr auf der Decke liegt ihr Kind. Das blasser Gesicht der Mutter hebt sich von der bunten Bettwäsche ab. Aufgrund des begrenzten Bildausschnittes - das Bild endet direkt oberhalb des Bettes - hat der Maler ein Gefühl von Enge erzielt; die Szene wirkt insgesamt bedrückend. (Vgl.S.106)

Lit.:H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, Abb.S.486 - Wohltmann, 1937, S.24 - Wohltmann, 1953, S.84 - Wohltmann, 1975, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1912, Kat.Nr. 1302, m.Abb.

134. Kind am Tisch mit Obstschale, 1907 (Abb.)

Privatbesitz: Dr. Ludwig Roselius, Schwanewede

Öl auf Leinwand

47 x 64cm

bez.u.r.: Fritz Mackensen

Die Datierung erfolgt nach dem Kat.Ausst. Kunst der alten Worpsweder, Badenweiler 1973, Kat.Nr.3

Dargestellt ist ein an einem Tisch sitzendes Mädchen, welches den Kopf auf die auf dem Tisch verschränkten Arme gelegt hat. Vor ihm steht eine große Schale mit Obst. Das Mädchen hat einen Mittelscheitel und im Nacken einen Zopf mit Schleife; es lächelt den Betrachter an. Das Bild ist in großzügigen Pinselstrichen ausgeführt.

Kat.: Kat.Ausst.Kunst der alten Worpsweder, Badenweiler 1973, Kat.Nr.3

135. Stilleben (Geburtstagstisch), undat.

Privatbesitz: Frau M.Sarlaub, Norwegen; vormals Frf.von Dörnberg (geb. Mackensen)

Öl auf Leinwand

ca. 40 x 50cm

Das Bild ist vermutlich vor 1910 entstanden. Vom Thema her erinnert es an das "Kind am Tisch mit Obstschale" von 1907.(Kat.Nr.134)

Dargestellt ist ein Stilleben mit Blumen auf einer gemusterten Tischdecke.

136. Kleine Birke, vor 1910

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.73

Aufgrund der Einordnung des Bildes im Mackensen-Verzeichnis muß es vor 1910 entstanden sein.

137. Porträt Großherzog von Weimar, vor 1910

Verbleib unbekannt

M.V.Nr. 74

Aufgrund der Eindordnung im Mackensen-Verzeichnis muß das Gemälde vor dem Jahr 1910 entstanden sein.

138. Kuh auf der Weide, um 1907

Privatbesitz

Öl auf Leinwand

34,5 x 46,5cm

bez.u.r.:F.M.

Vermutlich handelt es sich um eine Studie zu dem Gemälde "Auf der Weide"(Kat.Nr.139)

Eine helle, fast weiße Kuh mit dunklerem Kopf steht auf einer dunkelgrünen Wiese und trinkt aus einer Wasserstelle vorne links im Bild; sie ist in Seitenansicht mit dem Kopf nach links gewandt dargestellt. Hinter der Kuh, die groß ins Bild gesetzt ist, wird dunkelgrünes Gebüsch sichtbar; rechts im Hintergrund sind ein rotes Hausdach und eine Windmühle angedeutet. Der Himmel, der in der linken Bildhälfte zum Teil vom Gebüsch verdeckt wird, ist von blaugrauer Farbe.

139. Auf der Weide, um 1907

Verbleib unbekannt; vormalig H.Meyer, Worpswede

Öl auf Leinwand

50 x 70cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.75

Eine Bleistiftzeichnung "Viehweide" befindet sich im Museum der bildenden Künste, Leipzig (11,7 x 29,4cm bez.u.l.:Fritz Mackensen; Inv.Nr.2904)

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

Dargestellt sind Kühe auf der Weide; bei dem Bild "Kuh auf der Weide"(Kat.Nr.138) handelt es sich vermutlich um eine Studie zum Gemälde.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.31

140. Am Weyerberg, um 1908 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Leinwand

41 x 57cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Auf der Rückseite des Bildes ist der Titel "Am Weyerberg" vermerkt.

Dargestellt ist eine leicht nach links ansteigende Landschaft am Weyerberg; auf einem in bräunlichen Tönen gemalten Feld verläuft von vorne rechts diagonal nach hinten ein breiter sandfarbener Streifen, der sich nach hinten verjüngt. Der Horizont ist in der linken Bildhälfte durch dunkles Gebüsch begrenzt, in der rechten Bildhälfte durch einzelne Bäume. Rechts im Hintergrund ist ein Stück grüne Wiese zu erkennen. Der Himmel, der ungefähr ein Viertel der Bildfläche in Anspruch nimmt, ist hellblau. Aufgrund der kräftigen Pinselführung könnte die Landschaft in der Zeit um 1908 entstanden sein.

Kat.:Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat. Nr.51

141. Am Weyerberg, um 1908 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Leinwand

43,8 x 59,5cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen

Die Darstellung ist fast identisch mit der Kat. Nr. 140 ("Am Weyerberg"). Es handelt sich um die gleiche nach links ansteigende Landschaft am Weyerberg mit einem großen, in Brauntönen gemalten Feld und einem von vorne rechts nach hinten links verlaufenden sandfarbenen Weg. Der Himmel ist, im Unterschied zur Kat.Nr.140, von grauer Farbe. Auffällig sind die großzügigen Pinselstriche, vor allem in der sandfarbenen Fläche. Eine gleiche Entstehungszeit der beiden Bilder ist zu vermuten.

142. Bildnis eines Bauern, um 1908 (Abb.)

Privatbesitz: Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Leinwand, später auf Holz gezogen
52 x 43cm
unbez.

M.V.Nr.76

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

Aufgrund der Einordnung im Mackensen-Verzeichnis ist das Bild um das Jahr 1908 entstanden.

Es handelt sich um das Porträt eines alten Mannes mit langen, weißen Haaren und einem weißen Vollbart; er ist dem Betrachter frontal zugewandt. Der Mann trägt eine hellgraue Jacke mit dunkler Weste und ist vor einem dunkelgrünen Hintergrund dargestellt.

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1910, Kat.Nr.469

143. Frau auf dem Mooracker, um 1910

Verbleib unbekannt

M.V.Nr.77

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1911, Kat.Nr.1292

144. Ruhende Schafe, um 1910 (Abb.)

Bremerland Molkerei, Bremen; das Bild befindet sich als Leihgabe in der Volksbank Worpswede

Öl auf Leinwand
145 x 192,5cm
bez.u.r.:Fritz Mackensen

Eine Studie zum Bild befindet sich im Museum der Bildenden Künste, Leipzig (schwarze Kreide und Kohle, 34,6 x 24,7cm, bez.u.l.:Fritz Mackensen; Inv.Nr.3440).

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

Dargestellt sind zwei auf einer Waldwiese liegende Schafe; während das linke den Kopf flach hingelegt hat, hat das rechte den Kopf erhoben. Direkt hinter dem rechten Schaf ist ein dicker Baumstamm zu sehen, der jedoch, ebenso wie die anderen Bäume weiter hinten im Bild, von der oberen Bildkante abgeschnitten

wird. In der rechten Bildhälfte verläuft an den Bäumen entlang ein schmaler Bach. Der Bach ist leuchtend blau gemalt, die Wiese in einem kräftigen Grün. Auffällig ist das in lockeren Pinselstrichen gemalte Fell der Schafe, ebenso die Struktur der Wiese.

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1910, Kat.Nr.468

145. Moorfrau, um 1910 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Leinwand

ca.180 x 120cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.79

Eine Studie zum Bild befindet sich im Museum der Bildenden Künste, Leipzig (schwarze Kreide und Kohle, 32,5 x 24,7cm, bez.u.l.:Fritz Mackensen; Inv.Nr. 3441)

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

Dargestellt ist eine Moorbäuerin, die auf ihrem gebeugten Rücken einen Sack durch eine Moornwiese trägt. Die im Profil gezeigte Frau geht von links nach rechts; sie ist bekleidet mit einem dunklen, fast schwarzen Rock, einer blauen kurzärmeligen Bluse, einer weißen Haube und hellen Holzschuhen. Die braune Moorfläche ist von violett blühender Heide überzogen. Der graublaue Himmel, vor dem die Frau in leichter Untersicht gesehen ist, nimmt mehr als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch; oben links im Bild sind weiße Wolken zu erkennen, oben rechts violette Wolken.

Lit.:H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, Abb.S.488 - Kunstwelt, Jg.III, Heft 13, April 1914, Abb.S.436

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1911, Kat.Nr.1290

146. Die Worpsweder Mühle, 1910 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede

Öl auf Pappe

53 x 39cm

bez.u.l.:Fritz Mackensen 1910 (das Datum ist nur sehr undeutlich zu erkennen)

Das Bild zeigt die auf einer kleinen Anhöhe stehende Worpsweder Mühle. Die Flügel der Mühle befinden sich auf der Rückseite, sie sind zum Teil durch das Gebäude verdeckt. Vor der Mühle steht ein flacher, dunkelbrauner Holzschuppen, links davon ist ein rotes Haus angedeutet. Vor der Mühle steigt eine Wiese leicht an, rechts im Bild ist ein Weg mit einem Wagen zu erkennen. Die blau-schwarz gemalte Mühle steht vor einem hellen, gräulichen Himmel.

Lit.:Wohltmann, 1975, S.24

Kat.:Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J.

Kat.Nr.7 - Kat.Ausst.Fritz Mackensen, Bremen 1966,

Kat.Nr.27

147. Kornfeld, um 1910 (Abb.)

Privatbesitz: Dr.Konrad Mackensen, München

Öl auf Pappe

42 x 58cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Dargestellt ist ein abgemähtes Kornfeld, auf dem vor allem in der rechten Bildhälfte Korngarben aufgerichtet sind. Das Feld ist recht pastos gemalt, die Farben sind Hellgrün und Hellbraun. In der linken Bildhälfte steht am Horizont ein Baum. Die große Himmelfläche ist leuchtend blau und von wenigen weißen Wolken überzogen. Das Bild gehört vermutlich zu verschiedenen Darstellungen, die sich mit dem Thema 'Heuernte' beschäftigen (vgl.Kat.Nr.148 - 151); sie sind alle um das Jahr 1910 entstanden.(Vgl.S.105)

148. Trinkender Bauer, 1909 (Abb.)

Verbleib unbekannt; laut Kunstwelt III, 1914, S.303
vormals in Weimar, heute jedoch nicht mehr dort

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.80

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1914
in der Großen Berliner Kunst-Ausstellung gezeigt.

Hans Bethge schreibt 1911 über das Bild:"Mackensens alte Vorliebe, Menschen gegen die raumlose Luft zu malen..., hat ihn bis heute nicht verlassen; man sehe nur den 'Trinkenden Bauern' an, der sich mit seinen intensiven Farben so klar gegen die Luft abhebt, und um den die sommerliche Atmosphäre so leuchtend fließt." (in:W.M.Bd.111,II,1911, S.493)

Bei dem "Trinkenden Bauern" handelt es sich um einen auf einem abgemähten Feld vor Heugarben knieenden Mann, der in seinen erhobenen Händen einen Krug hält, aus dem er trinkt. Er trägt eine dunkle Hose, eine ebensolche Weste, gestreifte Hemdsärmel und dicke Strümpfe mit Holzschuhen. Das Kornfeld im Bildhintergrund ähnelt dem Gemälde "Kornfeld" (Kat.Nr.147); es könnte sich bei dem letzteren um eine Studie handeln. Vgl. auch das Gemälde "Durst" von 1898 (Kat.Nr.73)

Lit.:Rilke 1910, S.50, Abb.29, S.48 -H.Bethge, Fritz Mackensen, in:W.M.Bd.111,II, 1911, S.494, Abb. D.493 - Kunstwelt III, 1913/14, Abb.S.303 - Wohltmann, 1975, S.24

Kat.:Kat.Ausst.Glaspalast, München 1909, Kat.Nr.986 - Kat.Ausst.Glaspalast, München 1911, Kat.Nr.1291, m. Abb.

149. Heuernte, um 1910 (Abb.)

Verbleib unbekannt

Öl auf Leinwand

bez.u.r.:Fritz Mackensen

M.V.Nr.81

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Bild 1911 in Weimar ausgestellt.

1911 schreibt Hans Bethge über das Bild:"Auf einem der besten Bilder des Malers aus neuerer Zeit, der

hellen 'Heuernte', zeigt sich ein so glücklicher, von sicheren malerischen Instinkten beherrschter Impressionismus, daß man sich wünschen möchte, der Künstler möge diese lichtvolle impressionistische Note weiter zur Ausbildung bringen." (in: W.M.Bd. 111, II, 1911, S. 494)

Das Bild ist vermutlich zur gleichen Zeit wie der "Trinkende Bauer" von 1910 (Kat.Nr. 148) entstanden. Auf einem breiten Weg fährt ein von zwei Pferden gezogener Heuwagen dem Betrachter entgegen. Rechts und links der Landstraße sind Felder zu sehen, im Hintergrund ein Berg.

Lit.: H. Bethge, Fritz Mackensen, in: W.M.Bd. 111, II, 1911, S. 494 m. Abb.

Kat.: Kat. der XXIV. Ausstellung der Berliner Session, Berlin 1911, Kat.Nr. 150a - Kat. Ausst. Glaspalast, München 1913, Kat.Nr. 1947

150. Heuwagen, um 1910 (Abb.)

Privatbesitz Bremen

Öl auf Leinwand

102 x 144 cm

bez. u. r.: Fritz Mackensen

Im Katalog der Fritz Mackensen-Ausstellung, Bremen 1966, Kat.Nr. 52, wird das Bild fälschlicherweise auf 'um 1920' datiert; das Bild wurde bereits 1910 in Weimar ausgestellt.

Dargestellt ist ein Heuhaufen inmitten einer Wiese, den ein Bauer mit einer Heugabel auf einen am rechten Bildrand stehenden Heuwagen lädt. Vor den bereits hoch beladenen Wagen ist ein Schimmel gespannt; oben auf dem Heu sitzt eine Frau im blauen Kleid. Der Bauer ist bekleidet mit Hose und Weste, langen weißen Hemdsärmeln und einer Mütze. Links im Hintergrund ist ein Bauernhaus zu sehen, weiter rechts hinter dem Pferd ein Baum. Der Himmel ist hellblau, die Wiese mit dem Heu hellgrün und der Heuwagen dunkelgrün. Das im Vordergrund liegende Heu hat durch großzügige Pinselstriche eine auffällige Struktur erhalten. (Vgl. S. 105)

Kat.: Kat. Ausst. Großherzoglich Sächsische Kunstschule, Weimar 1910, Kat.Nr. 151 - Kat. Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966, Kat.Nr. 52

151. Beim Dreschen in der Scheune, um 1910 (Abb.)

Privatbesitz: Prof.Dr.Ulrich H.Krech, St.Gallen/
Schweiz

Öl auf Leinwand

41 x 58cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Das Gemälde gehört vermutlich zu der Gruppe von Bildern, die sich mit dem Thema 'Heuernte' beschäftigt (vgl.Kat.Nr.147-150); eine annähernd gleiche Entstehungszeit ist zu vermuten.

Das Bild zeigt zwei Frauen und einen Mann beim Dreschen von Getreide in einer Scheune, die durch ein großes Tor in der rechten Bildhälfte den Blick auf eine grüne Wiese mit einem Baum freigibt. In der linken Bildhälfte befinden sich die Figuren; während die links stehende Frau und der rechts stehende Mann gerade ihre Getreidegarben hoch in der Luft halten, ist die mittlere Frau im Begriff, ihre Garbe auf einem dunkelbraunen Stein auszuschlagen. Die Figuren sind recht flüchtig ausgeführt, vor allem die Gestalt des Mannes ist nur in großzügigen Pinselstrichen skizziert. Er ist bekleidet mit einer dunkler Hose und einem hellblauen Hemd, die Frauen tragen hellbraune Röcke mit dunkelblauen Blusen. Der Boden der Scheune ist in recht großen, zum Teil gegeneinandergesetzten Pinselstrichen in hellen Beigetönen gemalt. Die Scheunenwand im Hintergrund ist in verschiedenen Brauntönen gehalten; im Kontrast dazu steht die in verschiedenen Grüntönen gemalte Wiese und der zartblaue Himmel.

152. Moorlandschaft bei Worpswede, 1910 (Abb.)

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; Inv.
Nr. VM 33024. Geschenk von Frau Torno an das Museum,
1974; das Bild stammt aus dem Architektenbüro
Mackensen/Torno, Hannover.

Öl auf Pappe

32 x 43,5cm

unbez.

Auf der Rückseite die eigenhändige Notiz:"Fritz
Mackensen 1910"

Das Bild ist von Mackensen auf Pappe mit breitem
dunklen Pappstreifen gerahmt, dieser mit gold-
farbener Blüten-Zierkante.

Dargestellt ist ein von vorne rechts nach hinten führender Weg durch das Moor; zwei tiefe Spurrillen sind zu erkennen. Links wird das Bild von einem großen Busch begrenzt, rechts steigt der Weyerberg an; ganz rechts auf dem Hügel ist der Worpsweder Kirchturm zu sehen. Der Himmel ist von grau-weißer Farbe. Auffällig ist der pastose Pinselstrich der in grünlichen und bräunlichen Tönen gehaltenen Landschaft.

153. Landschaft am Weyerberg, um 1910 (Abb.)

Privatbesitz Bremerhaven

Öl auf Pappe

35 x 46cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Ein Weg führt von vorne links diagonal nach hinten durch eine in kräftigem Grün gemalte Wiesenlandschaft. Die Landschaft wirkt wie hochgeklappt, denn am oberen Bildrand wird nur links und rechts ein winziger Streifen Himmel sichtbar. Im Mittelgrund sind links des Weges zwei grasende, schwarz-weiß gescheckte Kühe zu sehen. Der im Hintergrund aufsteigende Weyerberg ist von fast dunkelblauer Farbe. Das Bild erinnert in der Ausführung an die 1910 entstandene "Moorlandschaft bei Worpswede" (Kat.Nr. 152), so daß eine annähernd gleichzeitige Entstehung zu vermuten ist.

154. Weg mit Schnee und Häusern, um 1910 (Abb.)

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; Inv. Nr.VM 26770; 1955 vom Kunstverein Hannover erworben.

Öl auf Holz

42,3 x 58,4cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Der von vorne rechts diagonal nach hinten führende Weg ist ebenso wie eine kleine Anhöhe links im Bild mit Schnee bedeckt. Auf dem rechts hinter dem Weg ansteigenden Weyerberg sind nur noch wenige Schneereste zu erkennen; im Mittelgrund auf kleiner Anhöhe steht ein Backsteinhaus mit rotem Dach. Im Hintergrund ist die weite Ebene des Moores angedeutet. Während der Weyerberg vorne in grünlichen Tönen gemalt ist, dominieren im Mittelgrund rostfarbene Töne und die Moorebene im Hintergrund ist dunkelbraun; der schmale Streifen Himmel ist graublau.

Aufgrund der großzügigen Pinselstriche und der an einigen Stellen sichtbar gebliebenen Pappe wird der studienhafte Charakter der Darstellung deutlich. Sowohl in der Ausführung als auch in der Farbgebung erinnert das Bild an die "Moorlandschaft bei Worswede" (Kat.Nr.152), so daß die Entstehung in der Zeit um 1910 zu vermuten ist.

Kat.:Kat.Ausst.50.Herbstaussstellung niedersächsischer Künstler im Kunstverein, Hannover 1962, Kat. Nr.87

155. Pflügender Bauer, um 1910 (Abb.)

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; Inv. Nr.VM 26767; 1955 vom Kunstverein Hannover erworben.

Öl auf Leinwand

122 x 168,5cm

unbez.

Das Bild zeigt einen frisch gepflügten Acker vor einem Laubwald, auf dem ein Bauer hinter dem von einem Schimmel gezogenen Pflug letzte Furchen zieht; neben dem Bauer geht eine Frau, die das Pferd führt. Zwischen dem Acker und dem Wald ist eine Wiese zu sehen, dahinter eine Hecke. In der rechten Bildhälfte wird hinter einer Bruchsteinmauer ein strohgedecktes Bauernhaus sichtbar. Die dominierenden Farben des Bildes Braun- und Grüntöne; sie wirken insgesamt recht dunkel. Der blaue Himmel ist von grauweißen Wolken überzogen.

Die Datierung des Bildes ist unsicher; es ist jedoch zu vermuten, daß es in Zusammenhang steht mit der um 1910 entstandenen Darstellungsreihe der "Heuernte" (Kat.Nr.147-151).

156. Zwei Ziegen im Stall, um 1910

Privatbesitz: Ute Fries, Dorsten; vormals Herta Mackensen, Dorsten

Öl auf Pappe

32,5 x 47cm

unbez.

Es handelt sich um eine Studie von zwei Ziegen im Stall; während die eine Ziege links im Vordergrund steht, liegt die andere rechts vor der Rückwand des Stalles. Die Ziegen sind in einer hellgrauen Farbe gemalt und setzen sich deutlich von der in Grüntönen gemalten Stallwand und dem braunen

Boden ab. Die einzelnen Pinselstriche sind, vor allem an der Stallwand, flächig nebeneinandergesetzt. Aufgrund der Ausführung könnte die Studie um das Jahr 1910 entstanden sein, aber auch eine spätere Entstehungszeit ist nicht auszuschließen.

157. Landschaft mit Weide und Scheune, um 1910

Privatbesitz

Öl auf Pappe

58,5 x 41cm

bez.u.r.: Fritz Mackensen

In der rechten Bildhälfte ist eine Scheune mit offenstehender, rotbrauner Tür und gelbbraunem Dach dargestellt. In der Bildmitte stehen an einem Weidenzaun mehrere dünne, hochaufragende Bäume, die wie mit einem einzigen dunklen Pinselstrich gemalt aussehen. Vor der Weide, die durch einen dunklen Lattenzaun begrenzt wird, verläuft ein in Beige- und Brauntönen gemalter Weg. Der vor allem in der linken Bildhälfte sichtbare Himmel ist von weiß-grauer Farbe. Das Auffällige an diesem Bild sind die silhouettenhaften, leicht geschwungenen Bäume; sie weichen von den in Worpsweder Landschaften dargestellten Bäumen ab; es ist zu vermuten, daß das Bild zu Beginn der Weimarer Zeit entstanden ist.

158. Kornfeld mit Wald und großer Wolke

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; Inv. Nr.VM 26769; 1955 vom Kunstverein Hannover erworben

Öl auf Pappe

36 x 47,5cm

bez.u.r.: Fritz Mackensen (nur schwach sichtbar)

Der untere Teil des Bildes zeigt in einem dunklen, fast schmutzigen Gelb durch die Tönung die Schwingung einer Bergkuppe. Links im Mittelgrund ist ein Waldstück sichtbar. Der Himmel ist in zartem Blau gehalten, das zum Horizont hin weiß wird. Die gewaltigen violett getönten Wolken sind weiß umrandet.

Eine Datierung des Bildes konnte nicht vorgenommen werden, da es im Museum nicht auffindbar war; die anderen Daten wurden der Kartei entnommen.

159. Grünes Feld und Wolken

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover; Inv.
Nr.VM 26768; 1955 vom Kunstverein Hannover erworben

Öl auf Pappe

42 x 58cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Das Bild zeigt ein Getreidefeld im Frühjahr. Die untere Bildhälfte ist in sattem Grün gemalt, die obere Hälfte in zartem Blau, das zum Grün hin weißlich wird. Am blauen Himmel sind einige violette Wolken zu sehen, die weiß umrandet sind; die Umrandungen der Wolken sind pastos gemalt.

Eine Datierung des Bildes konnte nicht vorgenommen werden, da es im Museum nicht auffindbar war; die angeführten Daten wurden der Kartei entnommen.

160. Knabe am Fenster, um 1910

Verbleib unbekannt

Kat.:Kat.Ausst.Großherzoglich-Sächsische Kunstschule
Weimar, Weimar 1910, Kat.Nr.150

161. Porträt des Prof.Eggeling, um 1910

Verbleib unbekannt

Kat.:Kat.Ausst.Großherzoglich-Sächsische Kunstschule
Weimar, Weimar 1910, Kat.Nr.152

162. Bildnis des Worpsweder Baumschulenbesitzers
Hellemann, um 1910? (Abb.)

Privatbesitz: Kulturdezernent H.Hoffmann, Frankfurt/M

Öl auf Leinwand

49 x 40cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen

Der dargestellte Worpsweder Baumschulenbesitzer Hellemann ist dem Betrachter frontal zugewandt; er ist vor einem pastos gemalten hellbraunen Hintergrund dargestellt. Der Mann hat eine Halbglatze und einen Schnurrbart; er ist bekleidet mit einer schwarzen Jacke, einem weißen Hemd und einer schwar-

zen Fliege.

Die Datierung des Bildes ist unsicher. In den von Mackensen während seiner Worpsweder Schaffensperiode bis 1910 gemalten Porträts findet sich wiederholt ein brauner Bildhintergrund (vgl.Kat.Nr.91), ebenso in den um 1907 entstandenen Studien zur "Bergpredigt" (vgl.Kat.Nr.120-127); aufgrund des braunen Hintergrundes und der Ausführung des Bildes in recht großzügigen Pinselstrichen - diese ist ein Merkmal verschiedener um 1910 entstandener Landschaften - könnte das Porträt des Baumschulenbesitzers Hellemann in dem Zeitraum um 1910 entstanden sein.

163. Bildnis des Pastor Jürgen Fitschen, 1912 (Abb.)

Slg.Kaufmann, Haus am Weyerberg, Worpswede; vormals Dr.Hardt, Spieka

Öl auf Leinwand

52 x 39cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen 1912

Das Bildnis zeigt den Pastor Jürgen Fitschen, der in dem Zeitraum von 1892 bis 1913 in Worpswede als Pastor amtierte (vgl.Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J., Text zu Kat.Nr.1). Fritz Mackensen hat ihn bereits 1897 in seinem Gemälde "Am Altar" (Kat.Nr.51) dargestellt. Das Bildnis zeigt den Pastor Fitschen fast im Profil, sein Kopf ist dem Betrachter leicht zugewandt. Er ist bekleidet mit einer schwarzen Jacke, einem weißen Hemd und einer weißen Halsbinde. Der Bildhintergrund ist hell, fast weiß; zu den Bildkanten hin wird er etwas dunkler.

Kat.:Kat.Slg.Haus am Weyerberg, Worpswede, o.J.,
Kat.Nr.1 - Kat.Ausst. Fritz Mackensen, Bremen 1966,
Kat.Nr.45

164. Selbstporträt, zwischen 1910 u.1912 (Abb.)

Privatbesitz Bremerhaven

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

50 x 40cm

unbez.

M.V.Nr.82

Aufgrund der Einordnung des Bildes im Mackensen-Verzeichnis ist die Entstehungszeit zwischen 1910 und 1912 anzusetzen.

Laut Mackensen-Verzeichnis wurde das Selbstbildnis 1913 in der Kunsthütte Chemnitz ausgestellt.

Das Selbstbildnis wurde während des Krieges in mehrere Teile zerschnitten. Bei dem beschriebenen Bild handelt es sich um einen Ausschnitt. Eine vollständige Abbildung befindet sich in: G. Busch, Worpseweder Biographie, Bad Deynhausen o.J., o.S.

Das vollständige Bild zeigte Mackensen beim Malen mit der Palette in der Hand; der erhaltene Ausschnitt zeigt das Brustbild des mit einem hellen Kittel bekleideten Malers vor einem hellen, fast weißen Hintergrund. Mackensen hat seinen Kopf dem Betrachter halb zugewandt.

Lit.: G. Busch, Worpseweder Biographie, Bad Deynhausen, o.J., Abb. o.S.

Nachtrag
=====

165. Stilleben mit Wildente, um 1895 (?)

Privatbesitz

Öl auf Pappe

50 x 33cm

bez.o.r.:Fritz Mackensen

Dargestellt ist eine an den Beinen aufgeknüpfte, mit dem Kopf nach unten hängende tote Ente; sie ist in weichen schillernden Grüntönen gemalt.

166. Kinderbild, um 1900 (?)

Privatbesitz

Öl auf Pappe

70 x 60cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Das Bild zeigt ein kleines knieendes Mädchen mit blonden Haaren, welches an ihrer Hand eine kleine Schwester hält, die offenbar im Begriff ist, laufen zu lernen. Die beiden Mädchen, von denen das kleinere einen Blumenstrauß in der Hand hält, tragen bräunliche Kleider.

167. Worpsweder Landschaft mit Birke und Knaben
im Gras, um 1900

Privatbesitz

Öl auf Pappe

57 x 43cm

168. Dunkle Landschaft, vor 1910

Privatbesitz

Öl auf Pappe

40 x 55cm

bez.u.r.:Fritz Mackensen

Dargestellt ist eine dunkle Landschaft, bei der es sich vermutlich um den Weyerberg handelt. Im Bildvordergrund ist dunkles, in grünlichen Tönen gemaltes Moor zu sehen. Der Himmel mit großen Wolken nimmt mehr als die Hälfte der Bildfläche in Anspruch.

Verzeichnis der abgekürzten Literatur

H.Bethge, 1907: Hans Bethge, Worpswede, Berlin 1907

E.Bloch, Herbst, Sumpf und Heide, 1932: Ernst Bloch, Herbst, Sumpf, Heide und Sezessionen (1932), in: Verfremdungen II. Geographica, Frankfurt/M. 1964

G.Busch, Worpswede, o.J.: Günter Busch, Worpswede gestern und heute, in: Worpsweder Biographie, Bad Deynhausen o.J.

H.Faltus, Worpswede, 1972: Hermann Faltus, Worpswede. Urteil und Vorurteil, Bremen 1972

S.D.Gallwitz, Worpswede, 1922: Sophie Dorothee Gallwitz, Dreißig Jahre Worpswede, Bremen 1922

R.Hamann/J.Hermand, Stilkunst, 1973: Richard Hamann/Jost Hermand, Stilkunst um 1900, in: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.4, München 1973

R.Hetsch, Paula Modersohn-Becker, 1932: Rolf Hetsch, Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, in: Die Zeichner des Volkes, IV, Berlin 1932

H.H.Hofstätter, Symbolismus, 1965: Hans Helmut Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965

H.H.Hofstätter, Jugendstil. Druckkunst, 1968: Hans Helmut Hofstätter, Jugendstil. Druckkunst, Baden-Baden 1968

H.H.Hofstätter, Jugendstilmalerei, 1969: Hans Helmut Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1969

St.T.Madsen, Jugendstil, 1967: Stefan Tschudi Madsen, Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende, München 1967

E.Michalski, Entwicklungsgeschichte des Jugendstils, 1925: Ernst Michalski, Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 46, 1925, S.133ff

R.Minder, Lüneburger Heide und Worpswede, 1969: Robert Minder, Lüneburger Heide, Worpswede und andere Heide- und Moorlandschaften, in: Acht Essays zur Literatur, Frankfurt/M. und Hamburg 1969

P.Modersohn-Becker, Tagebücher, 1949: Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebücher, hrsg.von Sophie Dorothee Gallwitz, Berlin 1949

O.Modersohn/P.Modersohn-Becker, Briefe und Tagebücher, o.J.: Otto Modersohn/Paula Modersohn-Becker und Worpswede. Briefe, Tagebücher, Dokumente, Stimmen der Freunde, (Bremen 1966)

H.W.Petzet, Heinrich Vogeler, 1973: Heinrich Wiegand Petzet, Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten, Köln 1973

H.W.Petzet, Heinrich Vogeler. Zeichnungen, 1976: Heinrich Wiegand Petzet, Heinrich Vogeler. Zeichnungen, Köln 1976

R.M.Rilke, 1903, 1905 und 1910: Rainer Maria Rilke, Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, Bielefeld und Leipzig 1903, 1905 und 1910

R.M.Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 1942 und 1973: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, Inselverlag, Frankfurt/M. 1942 und 1973

F.Schmalenbach, Flächenkunst, 1935: Fritz Schmalenbach, Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935

R.Schmutzler, Art Nouveau, 1962: Robert Schmutzler, Art Nouveau - Jugendstil, Stuttgart 1962

L.Schüßler, Worpsweder Malerei, 1952: Luise Schüßler, Die Worpsweder Malerei um 1900 und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung, Diss.Marburg 1951

K.Tegtmeier, Worpswede, 1932: Konrad Tegtmeier, Worpswede. Entwicklung, Wandlung, Gegenwart, Lübeck 1932

H.Vogeler, Erinnerungen, 1952: Heinrich Vogeler, Erinnerungen, hrsg.von Erich Weinert, Berlin 1952

H.Wefels, Heinrich Vogeler, 1959: Herbert Wefels, Heinrich Vogeler und der Jugendstil, Diss.Göttingen 1959

G.Wietek, Künstlerkolonien, 1976: Gerhard Wietek (Hrsg.) Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976

H.Wohltmann, 1937: Hans Wohltmann, Fritz Mackensen - Worpswede. Zu seinem 70.Geburtstag am 8.April 1936, in:Stader Archiv, Neue Folge, Heft 27, 1937, S.16ff

H.Wohltmann, 1953: Hans Wohltmann, Leben und Werk des Malers Fritz Mackensen - Worpswede, in: Stader Jahrbuch, Neue Folge, Heft 43, 1953, S.59ff

H.Wohltmann, ⁹1975: Hans Wohltmann, Die ersten Worpsweder Maler und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst, Stade 1975 (9.Auflage)

Verzeichnis der abgekürzten Zeitschriften

K.f.A.: Die Kunst für Alle

K.u.Z.: Die Kunst unserer Zeit

Z.f.b.K.: Zeitschrift für bildende Kunst

Dt.K.u.D.: Deutsche Kunst und Dekoration

W.M.: Westermanns Monatshefte

Abkürzungen der Nachlässe

W.A.: Worpsweder Archiv; Haus im Schluh, Worpswede

N.O.: Nachlaß Overbeck; Familie Overbeck, Bröcken
B.Vegesack

N.Mo.: Nachlaß Modersohn; Otto-Modersohn-Museum,
Fischerhude

Verzeichnis der Literatur

Barth, Suse, Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien, Diss.München, Bamberg 1971

Bethge, Hans, Worpsswede, in: Die Kunst. Illustrierte Monographien, Bd.XXXII, hrsg.von Richard Muther, Berlin 1907

Bethge, Hans, Fritz Mackensen, in: Westermanns Monatshefte, Bd.111, II, 1911, S.485ff

Bloch, Ernst, Herbst, Sumpf, Heide und Sezessionen, in: Verfremdungen II. Geographica, Frankfurt/M.1964

Busch, Günter, Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen, Bremen 1949

Busch, Günter, Die Worpssweder, in: Westermanns Monatshefte, Jg.92, Heft 1, 1951/52, S.50f

Busch, Günter, Worpsswede gestern und heute, in:Worpssweder Biographie, Bad Oeynhausen o.J.

Busch, Günter/ Keller, H., Handbuch der Kunsthalle Bremen, Bremen 1954

Busch, Günter, Kinderbilder aus der Kunsthalle Bremen, Bremen 1962

Erlay, David, Worpsswede-Bremen-Moskau. Der Weg des Heinrich Vogeler, Bremen 1972

Faltus, Hermann, Worpsswede. Urteil und Vorurteil, Bremen 1972

Fehrle-Burger, Lilli, 'Bergpredigt' ist auferstanden, in: Heidelberger Nachrichten vom 27.12.1977, S.5

Flemming, Hanns Theodor, 80 Jahre Worpsswede. Eine Retrospektive in der Worpssweder Kunsthalle, in:Weltkunst 39, 1969, S.846f

Freihofer, Alfred, Die Malerei auf den Münchener Ausstellungen von 1895, in: Die Kunst unserer Zeit VI, Bd.2, 1895, S.74f

Gallwitz, Sophie Dorothee, Dreißig Jahre Worpsswede, Bremen 1922

Geller, Hans, 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung von 1800 bis zur Gegenwart, Erfurt 1951

Gerold, Karl Gustav, Paula Modersohn-Becker zum 75. Geburtstag am 8. Februar 1951, in: Der Kunsthandel, Jg. 43, Nr. 3, März 1951, S. 8f

Gildemeister, Andreas, Worpsswede, in: Die Kunst für Alle XV, 1899/1900, S. 267ff

Grautoff, Otto, Heinrich Vogeler - Vogeler Zierart, in: Deutsche Kunst und Dekoration XII, 1905, S. 459ff

Grosse-Dresselhaus, Prof. Mackensen 'Gottesdienst im Moor'. Ein Weg zu dem Bild und seinem Meister, in: Stader Jahrbuch, 1959, S. 177ff

Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1962

Hajek, Edelgard, Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900, Düsseldorf 1971

Hamann, Richard/ Hermand, Jost, Stilkunst um 1900, in: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, München 1973

Hauptmann, Carl, Briefe mit Modersohn, Leipzig 1928

Hauptmann, Gerhart, Die versunkene Glocke. Ein deutsches Märchendrama, Berlin 1897

Hauser, Arnold, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1973

Heise, Carl Georg, Paula Modersohn-Becker. Mutter und Kind, Stuttgart 1961

Hetsch, Rolf, Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, in: Die Zeichner des Volkes IV, Berlin 1932

Hoetger, Bernhard, Erinnerungen an Paula Modersohn, in: Carl Emil Uphoff, Paula Modersohn, in: Junge Kunst, Bd. II, Leipzig 1920, S. 14f

Hofmann, Werner, Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960

Hofstätter, Hans Helmut, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965

Hofstätter, Hans Helmut, Jugendstil. Druckkunst, Baden-Baden 1968

Hofstätter, Hans Helmut, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1969

Hütt, Wolfgang, Deutsche Graphik und Malerei im 20. Jahrhundert, Berlin 1969

Jacobsen, Jens Peter, Niels Lyhne. Mit einem Nachwort von Stefan Zweig, o.O.1967

Kindlers Malerei Lexikon im Deutschen Taschenbuch Verlag, Bd.11 und 12, München 1976

Kirschner, Dieter, Am Altar der Zionskirche in Worpswede, in: Worpsweder Anzeiger, Nr.5, 3.Jg., Mai 1977, S.1f

Krummacher, Karl, Fritz Overbeck, der Worpsweder, in: Westermanns Monatshefte, Bd.108, I, 1910, S.359ff

Krummacher, Karl, Hans am Ende und die Bedeutung Worpswedes, in: Westermanns Monatshefte, Bd.128, I, 1920, S.221ff

Langbehn, Julius, Rembrandt als Erzieher, Leipzig 1890 und 1893

Mackensen, Fritz, Worpswede und seine ersten Maler, in: Stader Archiv, Neue Folge, Heft 30, 1940, S.5ff

Mackintosh, Alastair, Symbolismus und Jugendstil, München und Zürich 1976

Madsen, Stefan Tschudi, Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende, München 1967

Merian 'Worpswede', Jg.1,10, Hamburg 1949

Meyers Konversations-Lexikon, Bd.12, Leipzig und Wien 1896

Michalski, Ernst, Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925, S.133ff

Minder, Robert, Lüneburger Heide, Worpswede und andere Heide- und Moorlandschaften, in: Acht Essays zur Literatur, Frankfurt/M. und Hamburg 1969

Modersohn-Becker, Paula, Briefe und Tagebuchblätter, hrsg. von Sophie Dorothee Gallwitz, Berlin 1949

Modersohn, Otto/Modersohn-Becker, Paula und Worpswede. Briefe, Tagebücher, Dokumente und Stimmen der Freunde, (Bremen 1966)

Müller-Brauel, Hans, Worpswede und die Worpsweder, in: Die Kunst unserer Zeit VII, Heft 2, 1896, S.105ff

Murken-Altrogge, Christa, Der französische Einfluß im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst, 87, Heft 3, 1975, S.145ff

Ostini, Fritz von, Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalast I, in: Münchener Neueste Nachrichten vom 3.6.1895, 48.Jg. Nr.225, S.1

Overbeck, Fritz, Ein Brief aus Worpswede, in: Die Kunst für Alle, XI, 1895/96, S.20ff

Pauli, Gustav, Die deutsche Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen, in: Die Kunst für Alle, 1907/08, S.356

Pauli, Gustav, Das 19.Jahrhundert, in: G.Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd.4, Berlin und Leipzig 1934

Pauli, Gustav, Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936

Petzet, Heinrich Wiegand, Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten, Köln 1973

Petzet, Heinrich Wiegand, Heinrich Vogeler. Zeichnungen, Köln 1976

Pevsner, Nikolaus/ Cassou, Jean/ Langui, Emil, Durchbruch zum 20.Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende, München 1962

Riedel, Karl Veit, Worpswede im Teufelsmoor bei Bremen, in: Gerhard Wietek, Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S.100ff

Rief, Hans-Hermann, Heinrich Vogeler. Das graphische Werk, Bremen 1974

Rilke, Rainer Maria, Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, Bielefeld und Leipzig 1903, 1905 und 1910

Rilke, Rainer Maria, Requiem für eine Freundin, Leipzig 1909

Rilke, Rainer Maria, Tagebücher aus der Frühzeit, Inselverlag, Frankfurt/M. 1942 und 1973

Roselius, Ludwig, Das Paula Becker-Modersohn-Haus, in: Schriften der Böttcherstraße Bremen, Bd.II, 1930, S.13

Schaefer, Karl, Die Nordwestdeutsche Kunstausstellung 1905, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XVII, 1905/1906, S.1ff

Schaefer, Karl, Heinrich Vogeler, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XXV, 1910 I, S.331ff

Scheidt, Bernd, Jugendstil, München 1973

Schmalenbach, Fritz, Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935

Schmutzler, Robert, Art-Nouveau - Jugendstil, Stuttgart 1962

Schüßler, Luise, Die Worpsweder Malerei um 1900 und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung, Diss. Marburg 1951 (Maschinendruck)

Schultze-Naumburg, Paul, Die Worpsweder, in: Die Kunst für Alle, XII, 1896/97, S.116ff

Schultze-Naumburg, Paul, Die Entstellung unseres Landes. Herausgegeben vom Bund für Heimatschutz, Meiningen 1905

Seemann, E.A., Künstlermappe 'Worpswede', Leipzig 1903 und 1922

Seling, Helmut (Hrsg.), Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg und München 1959

Sponsel, J.L., Heinrich Vogeler - Worpswede, in: Deutsche Kunst und Dekoration IV, 1899 II, S.293ff

Stelzer, Otto, Paula Modersohn-Becker, Berlin 1958

Storm, Theodor, Der Schimmelreiter, in: Über der Tiefe. Novellen, Gütersloh 1948

Tegtmeier, Konrad, Worpswede. Entwicklung, Wandlung, Gegenwart, Lübeck 1932

Thieme, U./ Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd.10, Leipzig 1914

Tiemann, Walter, Der Jugendstil im deutschen Buch, in: Jost Hermand (Hrsg.), Jugendstil, Darmstadt 1971, S.107ff

Traeger, Jörg, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975

Vinnen, Carl, Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911

Vogeler, Heinrich, Erinnerungen, hrsg. von Erich Weinert, Berlin 1952

Vogeler, Heinrich, DIR. Gedichte. Mit Vignetten des Autors und einem Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet. Faksimileausgabe des Inselverlages, Frankfurt/M 1973

Warnke, Paul, Worpsswede, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F., 11.Jg. 1900, S.147-155 und S.176-185

Wefels, Herbert, Heinrich Vogeler und der Jugendstil, Diss. Göttingen 1959 (Maschinendruck)

Wietek, Gerhard (Hrsg.), Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976

Wohltmann, Hans, Fritz Mackensen - Worpsswede. Zu seinem 70.Geburtstag am 8.April 1936, in: Stader Archiv, Neue Folge, Heft 27, 1937, S.16ff

Wohltmann, Hans, Leben und Werk des Malers Fritz Mackensen - Worpsswede, in: Stader Jahrbuch, Neue Folge, Heft 43, S.59ff

Wohltmann, Hans, Die ersten Worpssweder Maler und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst, 9.Auflage, Stade 1975

Zahn, Leopold, Eine Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Plastik, Architektur, Berlin 1958

Jahresbericht der Kunsthalle Bremen, 1894/95

o.A., 'Some etchings by Heinrich Vogeler' in: The Studio, Bd.XIII, Jg. 1898, S.52ff

Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, 1899

Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, 1901

Jahresbericht der Kunsthalle Bremen, 1901/02

Eingangsbuch der Kunsthalle Bremen, 1903

Kunstwelt III, 1913/14, S.303, 436

o.A., Fritz Mackensen zu seinem 60.Geburtstag, in: Kurier im Bild, Hannover, 28.3.1926

o.A., Hamburger Tageblatt vom 7.4.1936

o.A., Die Gemälde im Regierungsgebäude zu Stade.
Ein Erinnerungsblatt zum 60-jährigen Bestehen der

Künstlerkolonie in Worpswede, in: Schriftenreihe
des Informationsdienstes der Regierung in Stade, Hef
8, Stade o.J.

o.A., Notiz anlässlich des Todes von Fritz Mackensen,
in: Weltkunst, Jg.23, 1953, Nr.11, S.12

Verzeichnis der Ausstellungs- und Sammlungs-Kataloge

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1895

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1896

Kat.Ausst. Internationale Kunst-Ausstellung, Berlin 1896

Kat.Ausst. Internationale Kunstaussstellung, Dresden 1897

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1898

Kat.Ausst. Jubiläums-Kunstaussstellung, Wien 1898

Kat.Ausst. Deutsche Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1899

Kat.Ausst. Deutsche Kunst-Ausstellung, Dresden 1899

Kat.Ausst. Internationale Kunstaussstellung, Dresden 1901

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1901

Kat.Ausst. Münchner Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1903

Kat.Ausst. Neunte Kunstaussstellung der Berliner Secession, Berlin 1904

Kat.Ausst. Große Kunstaussstellung, Dresden 1904

Kat.Ausst. Nordwestdeutsche Kunst-Ausstellung, Oldenburg 1905

Kat.Ausst. Elfte Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1906

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1907

Kat.Ausst. Große Kunstausstellung, Dresden 1908

Kat.Ausst. Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischen Privatbesitz in der Kunsthalle zu Bremen, Bremen 1909

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1909

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1910

Kat.Ausst. Jubiläumsausstellung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule Weimar, Weimar 1910

Kat.Ausst. Zwölfte Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1911

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1911

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1912

Kat.Ausst. Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, München 1913

Kat.Ausst. Große Deutsche Kunst-Ausstellung im Haus der Kunst zu München, München 1937

Kat.Ausst. Aus der Zeit um 1900, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1958

Kat.Ausst. 50. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler im Kunstverein Hannover, Hannover 1962

Kat.Ausst. Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, München 1964

Kat.Ausst. Otto Modersohn. Gemälde, Handzeichnungen, Bremen 1965/66

Kat.Ausst. Fritz Mackensen. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag, Kunstschau Böttcherstraße, Bremen 1966

Kat.Ausst. Otto Modersohn und die Worpsweder Maler,
Essen 1966

Kat.Ausst. Pont-Aven und die Nabis, Galleria del
Levante, München 1966/67

Kat.Auss. Heinrich Vogeler, Worpswede 1967

Kat.Ausst. Aus der Frühzeit der Künstlerkolonie,
Bremen 1970

Kat.Ausst. Kunst der alten Worpsweder, Badenweiler
1973

Kat.Ausst. Fritz Overbeck, 1869-1909. Gemälde, Gou-
achen, Zeichnungen, Oeuvreverzeichnis der Graphik,
Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen 1974

Kat.Ausst. Wilhelm Leibl und sein Kreis, München
1974

Kat.Ausst. Symbolismus in Europa, Baden-Baden 1976

Kat.Ausst. Paula Modersohn-Becker zum 100. Geburts-
tag, Bremen 1976

Kat.Ausst. Otto Modersohn. Zeichnungen, Galerie
Elke Dröschner, Hamburg 1976

Kat.Ausst. Ein Dokument Deutscher Kunst, Darmstadt
1976/77

Kat.Ausst. Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen,
Pastelle, Bildentwürfe, Hamburg 1976/77

Kat.Ausst. Otto Modersohn, Fischerhude und Worpswede
1977

Kat.Slg. Die Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunst-
halle zu Bremen, hrsg.von Gustav Pauli, Bremen 1907

Kat.Slg. Die Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunst-
halle zu Bremen, hrsg.von Gustav Pauli, Bremen 1913

Kat.Slg. Die Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunst-
halle zu Bremen, Bremen 1925

Kat.Slg. Die Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunst-
halle zu Bremen, Bremen 1935

Kat.Slg. Die Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunst-
halle zu Bremen, Bremen 1939

Kat.Slg. Die Gemälde in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1950

Kat.Slg. Die Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, Hannover 1963

Kat.Slg. Gemäldegalerie Oldenburg, Landesmuseum Oldenburg, hrsg. von Herbert Wolfgang Keiser, München 1966

Kat.Slg. Die Gemälde des 19. und 20.Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, bearbeitet von Gerhard Geerken und Ursula Heidrich, Bremen 1973

Kat.Slg. Die Gemälde des 19. und 20.Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, hrsg. von Ludwig Schreiner, München 1973

Kat.Slg. Die Sammlung 'Alte Worpsweder' in der Großen Kunstschau Worpswede, Bremen 1973

Kat.Slg. Haus am Weyerberg. Führer durch die Ausstellung, Worpswede o.J.

Verzeichnis der Quellen

Vorbemerkung:

Die in der Arbeit zitierten Briefe und Tagebuchaufzeichnungen stammen im wesentlichen aus drei Nachlässen: aus dem Worpsweder Archiv, dem Nachlaß Overbeck und dem Nachlaß Modersohn. Der Übersicht halber wird diese Gliederung im Verzeichnis der Quellen beibehalten; innerhalb der einzelnen Nachlässe sind die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen chronologisch geordnet. Die anderen zitierten Briefe verschiedener Herkunft schließen sich an.

1. Worpsweder Archiv

(Haus im Schluh, Worpswede; verwaltet von Hans-Hermann Rief)

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 24.5.1887

Brief von Hans am Ende an Otto Modersohn; Worpswede, den 4.11.1890

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 4.11.1890

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Bückeburg, den 12.7.1894

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 3.9.1894

Brief von Otto Modersohn an Fritz Mackensen; Worpswede, den 13.9.1894

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 25.9.1894

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 30.11.1894

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 20.12.1894

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 16.1.1895

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 15.2.1895

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Bremen, den 1.3.1895

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 7.8.1895

2. Nachlaß Overbeck

(Familie Overbeck, Brücken bei Vegesack)

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Düsseldorf, den 16.10.1892

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Düsseldorf, den 16.3.1893

Brief von Otto Modersohn an Fritz Overbeck; Worpswede, den 10.5.1893

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Düsseldorf, den 26.9.1893

Brief von Otto Modersohn an Fritz Overbeck; Berlin, den 24.1.1894

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Düsseldorf, den 24.3.1894

Brief von Otto Modersohn an Fritz Overbeck; 7.2.1895

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Flensburg, den 21.4.1895

Brief von Otto Modersohn an Fritz Overbeck; Worpswede, den 11.5.1895

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Worpswede, den 7.10.1895

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Bremen, den 2.4.1899

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Itzehoe, den 22.5.1902

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Brücken, den 21.12.1905

Brief von Otto Modersohn an Fritz Overbeck; Paris, den 2.2.1907

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; Vegesack, den 20.3.1907

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; 12.6.1907

Brief von Fritz Overbeck an Otto Modersohn; 9.3.1908

3. Nachlaß Modersohn

(Otto-Modersohn-Museum, Fischerhude)

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Worpswede, den 17.8.1887

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; München, den 14.12.1888

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; München, den 23.12.1888

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Worpswede, den 9.11.1889

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Worpswede, den 12.10.1890

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Worpswede b. Bremen, den 18.10.1890

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Worpswede, den 12.12.1890

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Hannover, den 14.3.1892

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Karlsruhe, den 25.2.1893

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Selsingen, den 20.8.1893

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; Worpswede, den 15.2.1895

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; Worpswede, den 16.2.1895

Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn; Ingolstadt, den 16.8.1896

Brief von Paula Modersohn-Becker an Otto Modersohn; Paris, den 17.1.1900

Brief von Paula Modersohn-Becker an Otto Modersohn; Paris, den 29.2.1900

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 20.12.1900

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 15.1.1901

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 2.2.1901

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 16.2.1902

Tagebuchaufzeichnung von Otto Modersohn; 10.3.1902

Brief von Otto Modersohn an Paula Modersohn-Becker;
Worpswede, den 15.5.1906

Brief von Fritz Mackensen an seine Mutter; Worps-
wede bei Bremen, den 4.11.1890 (Privatbesitz Bre-
merhaven)

Brief von Paula Modersohn-Becker an den Bruder Kurt
Becker; Worpswede, Schwachhauser Ch.29, den 24.4.1895
(Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen)

Brief von Fritz Mackensen an Dr.Helmut Plath, den
Direktor des Historischen Museums in Hannover;
Worpswede, den 27.6.1951 (Historisches Museum am
Hohen Ufer, Hannover)

Abbildungen

I. Die Gemälde von Otto Modersohn,
Paula Modersohn-Becker,
Fritz Overbeck,
Hans am Ende und
Heinrich Vogeler

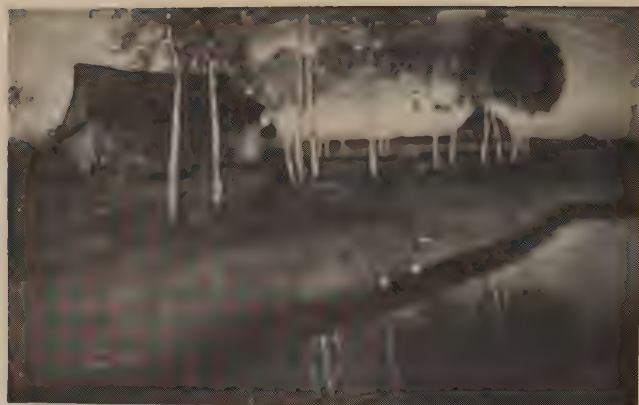
II. Die Gemälde von Fritz Mackensen



Fig. 1
The "Great Rock" (see page 100), 1895
(Photograph by the author)



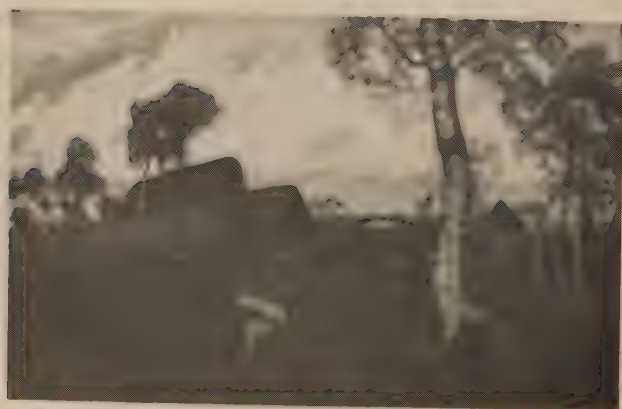
Fig. 2
The "Great Rock" (see page 100), 1895
(Photograph by the author)



THE BRIDGE, LOOKING EAST, 1900



THE BRIDGE, LOOKING WEST, 1900



THE BRIDGE, LOOKING SOUTH, 1900







Fig. 1. "The person in the forest" (1900).
[The person in the forest]



Fig. 2. "The person in the forest" (1900).
[The person in the forest]



Abb. 12

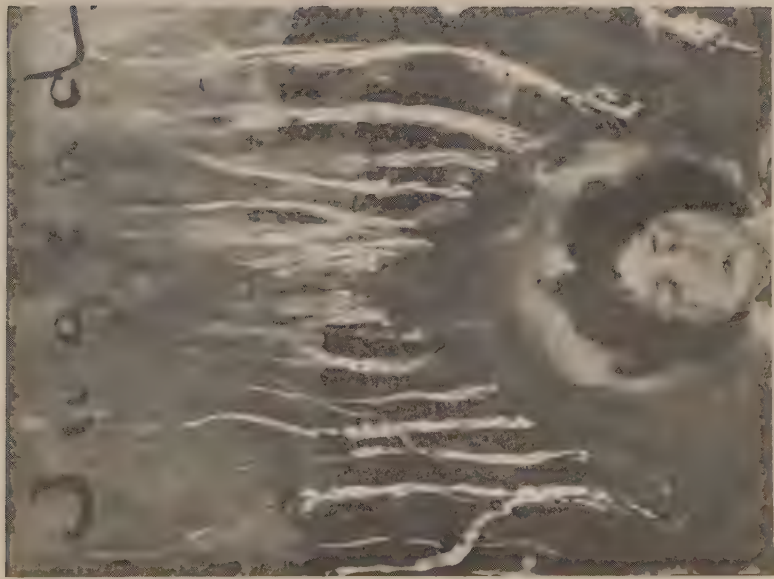
Paula Wodarschn-Becker, "Wälder auf der Grenze", 1893 (Kunsthalle Bremen)



Portrait of a woman, from the collection of the 'Museum', 1911.

1241. (6113) III. 16. "Ovation of John-William Ward
C. 1860





Paula Modersohn-Becker, "Die Gänsemagd" (Radierung)



Paula Modersohn-Becker, "Die Gänsemagd" (Radierung)



Abb. 7:
 Stollwerk-Charade, Zeichnung für Stollwerk-Verbung, um 1900/11
 (Stollwerk-Verbung)

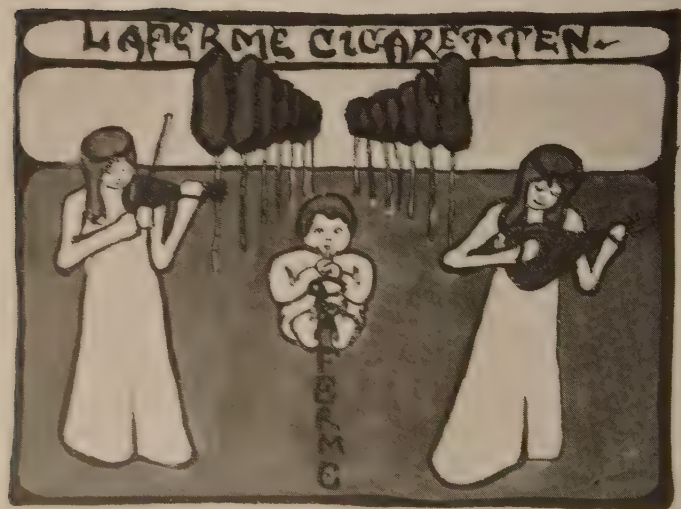


Abb. 8:
 Laferte Cigaretten, Zeichnung für die Werbung um Laferte-
 Cigaretten, um 1900/11 (Stollwerk-Verbung)



Abb. 19

Paula Modersohn-Becker, Landschaft, um 1912





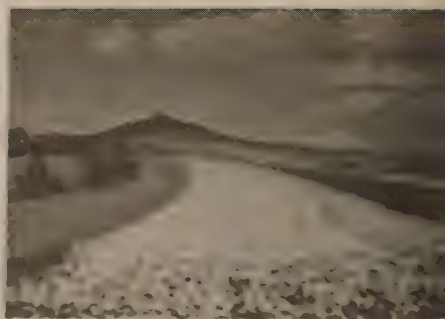
Fig. 1. Birch forest, Tver, 1927. (Phot. by V. A. Kuznetsov, 1927.)



Fig. 2. Birch forest, Tver, 1927. (Phot. by V. A. Kuznetsov, 1927.)



View of the Bay of Islands from the shore of the island of St. John's, Nfld.



View of the Bay of Islands from the shore of the island of St. John's, Nfld.



View of the Bay of Islands from the shore of the island of St. John's, Nfld.





Fig. 10
 The artist's study of the
 composition, showing the
 arrangement of the trees
 and the water.

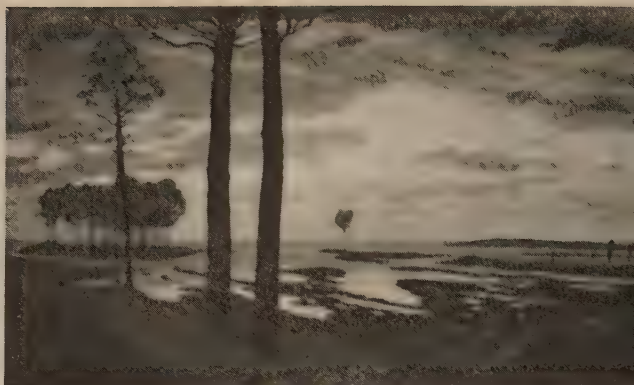


Fig. 11
 The artist's study of the composition, showing the
 arrangement of the trees and the water.



Fig. 12
 The artist's study of the composition, showing the
 arrangement of the trees and the water.

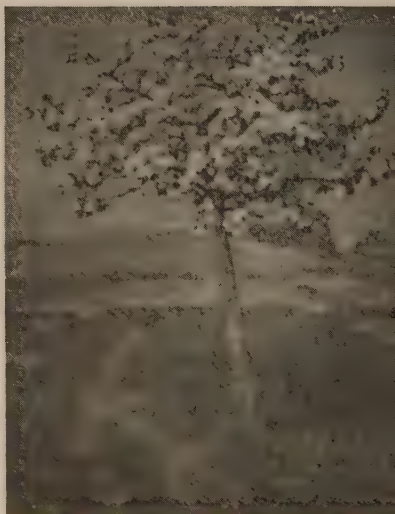


Fig. 13
 The artist's study of the composition, showing the
 arrangement of the trees and the water.



Fig. 1
 1894 - 1895
 1894 - 1895
 1894 - 1895



Fig. 2
 1894 - 1895
 1894 - 1895
 1894 - 1895

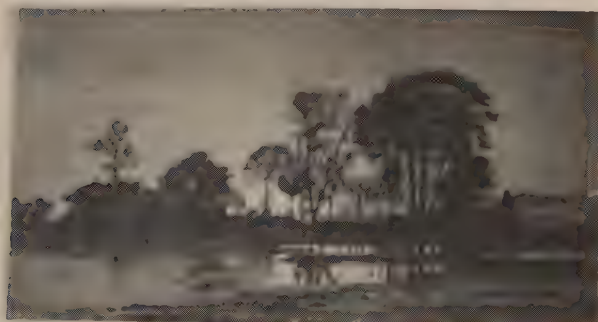


Fig. 3
 1894 - 1895
 1894 - 1895
 1894 - 1895

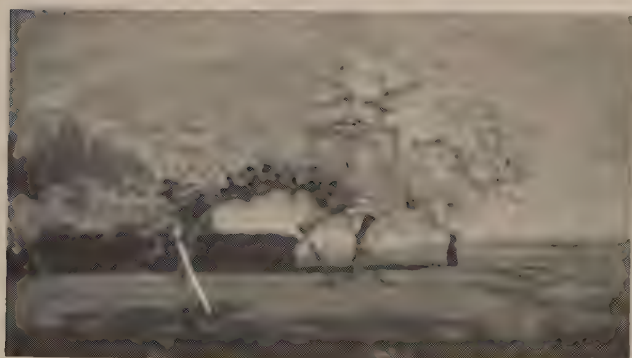
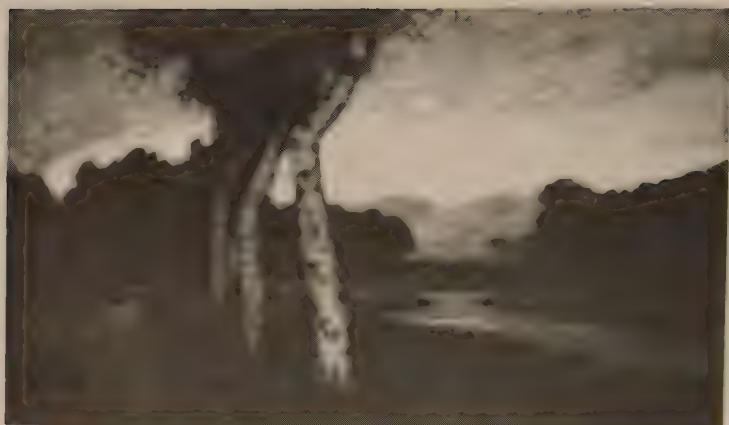


Fig. 4
 1894 - 1895
 1894 - 1895
 1894 - 1895



100, 11.
 Birch and Pine, Forest, and the
 Mountains, Norway



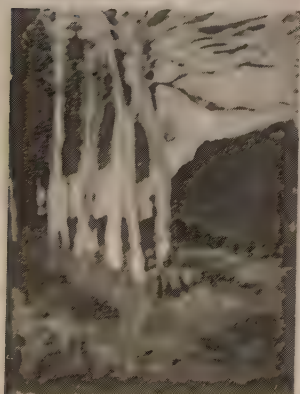
100, 12.
 Birch and Pine, Forest, and the
 Mountains, Norway



100, 13.
 Birch and Pine, Forest, and the
 Mountains, Norway



1. *Journal of the American Statistical Association*, 1990, 85, 1001-1010.



1900-1901. 1902-1903. 1904-1905. 1906-1907. 1908-1909. 1910-1911. 1912-1913. 1914-1915. 1916-1917. 1918-1919. 1920-1921. 1922-1923. 1924-1925. 1926-1927. 1928-1929. 1930-1931. 1932-1933. 1934-1935. 1936-1937. 1938-1939. 1940-1941. 1942-1943. 1944-1945. 1946-1947. 1948-1949. 1950-1951. 1952-1953. 1954-1955. 1956-1957. 1958-1959. 1960-1961. 1962-1963. 1964-1965. 1966-1967. 1968-1969. 1970-1971. 1972-1973. 1974-1975. 1976-1977. 1978-1979. 1980-1981. 1982-1983. 1984-1985. 1986-1987. 1988-1989. 1990-1991. 1992-1993. 1994-1995. 1996-1997. 1998-1999. 2000-2001. 2002-2003. 2004-2005. 2006-2007. 2008-2009. 2010-2011. 2012-2013. 2014-2015. 2016-2017. 2018-2019. 2020-2021. 2022-2023. 2024-2025. 2026-2027. 2028-2029. 2030-2031. 2032-2033. 2034-2035. 2036-2037. 2038-2039. 2040-2041. 2042-2043. 2044-2045. 2046-2047. 2048-2049. 2050-2051. 2052-2053. 2054-2055. 2056-2057. 2058-2059. 2060-2061. 2062-2063. 2064-2065. 2066-2067. 2068-2069. 2070-2071. 2072-2073. 2074-2075. 2076-2077. 2078-2079. 2080-2081. 2082-2083. 2084-2085. 2086-2087. 2088-2089. 2090-2091. 2092-2093. 2094-2095. 2096-2097. 2098-2099. 2100-2101. 2102-2103. 2104-2105. 2106-2107. 2108-2109. 2110-2111. 2112-2113. 2114-2115. 2116-2117. 2118-2119. 2120-2121. 2122-2123. 2124-2125. 2126-2127. 2128-2129. 2130-2131. 2132-2133. 2134-2135. 2136-2137. 2138-2139. 2140-2141. 2142-2143. 2144-2145. 2146-2147. 2148-2149. 2150-2151. 2152-2153. 2154-2155. 2156-2157. 2158-2159. 2160-2161. 2162-2163. 2164-2165. 2166-2167. 2168-2169. 2170-2171. 2172-2173. 2174-2175. 2176-2177. 2178-2179. 2180-2181. 2182-2183. 2184-2185. 2186-2187. 2188-2189. 2190-2191. 2192-2193. 2194-2195. 2196-2197. 2198-2199. 2200-2201. 2202-2203. 2204-2205. 2206-2207. 2208-2209. 2210-2211. 2212-2213. 2214-2215. 2216-2217. 2218-2219. 2220-2221. 2222-2223. 2224-2225. 2226-2227. 2228-2229. 2230-2231. 2232-2233. 2234-2235. 2236-2237. 2238-2239. 2240-2241. 2242-2243. 2244-2245. 2246-2247. 2248-2249. 2250-2251. 2252-2253. 2254-2255. 2256-2257. 2258-2259. 2260-2261. 2262-2263. 2264-2265. 2266-2267. 2268-2269. 2270-2271. 2272-2273. 2274-2275. 2276-2277. 2278-2279. 2280-2281. 2282-2283. 2284-2285. 2286-2287. 2288-2289. 2290-2291. 2292-2293. 2294-2295. 2296-2297. 2298-2299. 2300-2301. 2302-2303. 2304-2305. 2306-2307. 2308-2309. 2310-2311. 2312-2313. 2314-2315. 2316-2317. 2318-2319. 2320-2321. 2322-2323. 2324-2325. 2326-2327. 2328-2329. 2330-2331. 2332-2333. 2334-2335. 2336-2337. 2338-2339. 2340-2341. 2342-2343. 2344-2345. 2346-2347. 2348-2349. 2350-2351. 2352-2353. 2354-2355. 2356-2357. 2358-2359. 2360-2361. 2362-2363. 2364-2365. 2366-2367. 2368-2369. 2370-2371. 2372-2373. 2374-2375. 2376-2377. 2378-2379. 2380-2381. 2382-2383. 2384-2385. 2386-2387. 2388-2389. 2390-2391. 2392-2393. 2394-2395. 2396-2397. 2398-2399. 2400-2401. 2402-2403. 2404-2405. 2406-2407. 2408-2409. 2410-2411. 2412-2413. 2414-2415. 2416-2417. 2418-2419. 2420-2421. 2422-2423. 2424-2425. 2426-2427. 2428-2429. 2430-2431. 2432-2433. 2434-2435. 2436-2437. 2438-2439. 2440-2441. 2442-2443. 2444-2445. 2446-2447. 2448-2449. 2450-2451. 2452-2453. 2454-2455. 2456-2457. 2458-2459. 2460-2461. 2462-2463. 2464-2465. 2466-2467. 2468-2469. 2470-2471. 2472-2473. 2474-2475. 2476-2477. 2478-2479. 2480-2481. 2482-2483. 2484-2485. 2486-2487. 2488-2489. 2490-2491. 2492-2493. 2494-2495. 2496-2497. 2498-2499. 2500-2501. 2502-2503. 2504-2505. 2506-2507. 2508-2509. 2510-2511. 2512-2513. 2514-2515. 2516-2517. 2518-2519. 2520-2521. 2522-2523. 2524-2525. 2526-2527. 2528-2529. 2530-2531. 2532-2533. 2534-2535. 2536-2537. 2538-2539. 2540-2541. 2542-2543. 2544-2545. 2546-2547. 2548-2549. 2550-2551. 2552-2553. 2554-2555. 2556-2557. 2558-2559. 2560-2561. 2562-2563. 2564-2565. 2566-2567. 2568-2569. 2570-2571. 2572-2573. 2574-2575. 2576-2577. 2578-2579. 2580-2581. 2582-2583. 2584-2585. 2586-2587. 2588-2589. 2590-2591. 2592-2593. 2594-2595. 2596-2597. 2598-2599. 2600-2601. 2602-2603. 2604-2605. 2606-2607. 2608-2609. 2610-2611. 2612-2613. 2614-2615. 2616-2617. 2618-2619. 2620-2621. 2622-2623. 2624-2625. 2626-2627. 2628-2629. 2630-2631. 2632-2633. 2634-2635. 2636-2637. 2638-2639. 2640-2641. 2642-2643. 26



1900-1901. 1902-1903. 1904-1905. 1906-1907. 1908-1909. 1910-1911. 1912-1913. 1914-1915. 1916-1917. 1918-1919. 1920-1921. 1922-1923. 1924-1925. 1926-1927. 1928-1929. 1930-1931. 1932-1933. 1934-1935. 1936-1937. 1938-1939. 1940-1941. 1942-1943. 1944-1945. 1946-1947. 1948-1949. 1950-1951. 1952-1953. 1954-1955. 1956-1957. 1958-1959. 1960-1961. 1962-1963. 1964-1965. 1966-1967. 1968-1969. 1970-1971. 1972-1973. 1974-1975. 1976-1977. 1978-1979. 1980-1981. 1982-1983. 1984-1985. 1986-1987. 1988-1989. 1990-1991. 1992-1993. 1994-1995. 1996-1997. 1998-1999. 2000-2001. 2002-2003. 2004-2005. 2006-2007. 2008-2009. 2010-2011. 2012-2013. 2014-2015. 2016-2017. 2018-2019. 2020-2021. 2022-2023. 2024-2025. 2026-2027. 2028-2029. 2030-2031. 2032-2033. 2034-2035. 2036-2037. 2038-2039. 2040-2041. 2042-2043. 2044-2045. 2046-2047. 2048-2049. 2050-2051. 2052-2053. 2054-2055. 2056-2057. 2058-2059. 2060-2061. 2062-2063. 2064-2065. 2066-2067. 2068-2069. 2070-2071. 2072-2073. 2074-2075. 2076-2077. 2078-2079. 2080-2081. 2082-2083. 2084-2085. 2086-2087. 2088-2089. 2090-2091. 2092-2093. 2094-2095. 2096-2097. 2098-2099. 2100-2101. 2102-2103. 2104-2105. 2106-2107. 2108-2109. 2110-2111. 2112-2113. 2114-2115. 2116-2117. 2118-2119. 2120-2121. 2122-2123. 2124-2125. 2126-2127. 2128-2129. 2130-2131. 2132-2133. 2134-2135. 2136-2137. 2138-2139. 2140-2141. 2142-2143. 2144-2145. 2146-2147. 2148-2149. 2150-2151. 2152-2153. 2154-2155. 2156-2157. 2158-2159. 2160-2161. 2162-2163. 2164-2165. 2166-2167. 2168-2169. 2170-2171. 2172-2173. 2174-2175. 2176-2177. 2178-2179. 2180-2181. 2182-2183. 2184-2185. 2186-2187. 2188-2189. 2190-2191. 2192-2193. 2194-2195. 2196-2197. 2198-2199. 2200-2201. 2202-2203. 2204-2205. 2206-2207. 2208-2209. 2210-2211. 2212-2213. 2214-2215. 2216-2217. 2218-2219. 2220-2221. 2222-2223. 2224-2225. 2226-2227. 2228-2229. 2230-2231. 2232-2233. 2234-2235. 2236-2237. 2238-2239. 2240-2241. 2242-2243. 2244-2245. 2246-2247. 2248-2249. 2250-2251. 2252-2253. 2254-2255. 2256-2257. 2258-2259. 2260-2261. 2262-2263. 2264-2265. 2266-2267. 2268-2269. 2270-2271. 2272-2273. 2274-2275. 2276-2277. 2278-2279. 2280-2281. 2282-2283. 2284-2285. 2286-2287. 2288-2289. 2290-2291. 2292-2293. 2294-2295. 2296-2297. 2298-2299. 2300-2301. 2302-2303. 2304-2305. 2306-2307. 2308-2309. 2310-2311. 2312-2313. 2314-2315. 2316-2317. 2318-2319. 2320-2321. 2322-2323. 2324-2325. 2326-2327. 2328-2329. 2330-2331. 2332-2333. 2334-2335. 2336-2337. 2338-2339. 2340-2341. 2342-2343. 2344-2345. 2346-2347. 2348-2349. 2350-2351. 2352-2353. 2354-2355. 2356-2357. 2358-2359. 2360-2361. 2362-2363. 2364-2365. 2366-2367. 2368-2369. 2370-2371. 2372-2373. 2374-2375. 2376-2377. 2378-2379. 2380-2381. 2382-2383. 2384-2385. 2386-2387. 2388-2389. 2390-2391. 2392-2393. 2394-2395. 2396-2397. 2398-2399. 2400-2401. 2402-2403. 2404-2405. 2406-2407. 2408-2409. 2410-2411. 2412-2413. 2414-2415. 2416-2417. 2418-2419. 2420-2421. 2422-2423. 2424-2425. 2426-2427. 2428-2429. 2430-2431. 2432-2433. 2434-2435. 2436-2437. 2438-2439. 2440-2441. 2442-2443. 2444-2445. 2446-2447. 2448-2449. 2450-2451. 2452-2453. 2454-2455. 2456-2457. 2458-2459. 2460-2461. 2462-2463. 2464-2465. 2466-2467. 2468-2469. 2470-2471. 2472-2473. 2474-2475. 2476-2477. 2478-2479. 2480-2481. 2482-2483. 2484-2485. 2486-2487. 2488-2489. 2490-2491. 2492-2493. 2494-2495. 2496-2497. 2498-2499. 2500-2501. 2502-2503. 2504-2505. 2506-2507. 2508-2509. 2510-2511. 2512-2513. 2514-2515. 2516-2517. 2518-2519. 2520-2521. 2522-2523. 2524-2525. 2526-2527. 2528-2529. 2530-2531. 2532-2533. 2534-2535. 2536-2537. 2538-2539. 2540-2541. 2542-2543. 2544-2545. 2546-2547. 2548-2549. 2550-2551. 2552-2553. 2554-2555. 2556-2557. 2558-2559. 2560-2561. 2562-2563. 2564-2565. 2566-2567. 2568-2569. 2570-2571. 2572-2573. 2574-2575. 2576-2577. 2578-2579. 2580-2581. 2582-2583. 2584-2585. 2586-2587. 2588-2589. 2590-2591. 2592-2593. 2594-2595. 2596-2597. 2598-2599. 2600-2601. 2602-2603. 2604-2605. 2606-2607. 2608-2609. 2610-2611. 2612-2613. 2614-2615. 2616-2617. 2618-2619. 2620-2621. 2622-2623. 2624-2625. 2626-2627. 2628-2629. 2630-2631. 2632-2633. 2634-2635. 2636-2637. 2638-2639. 2640-2641. 2642-2643. 26

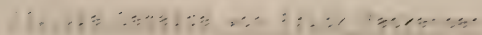


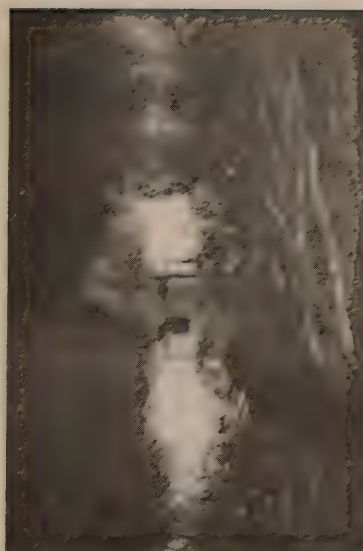


The Sultan's Palace, Constantinople, 1890
 The Sultan's Palace, Constantinople, 1890



The Sultan's Palace, Constantinople, 1890
 The Sultan's Palace, Constantinople, 1890





Portrait of a woman, 1881



Portrait of a young child, 1881



Landscape with water, 1881



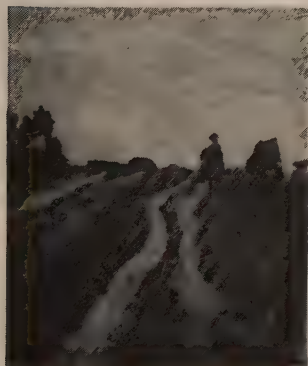
Portrait of a person in a hat, 1881



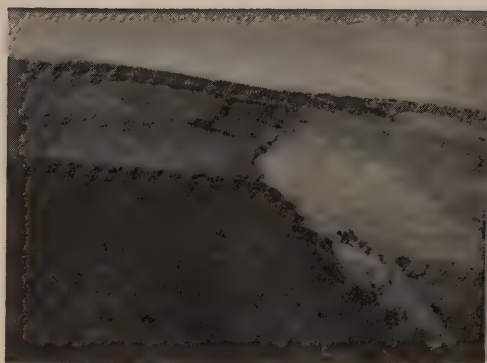
1907. Mrs. J. W. Smith. 1007.



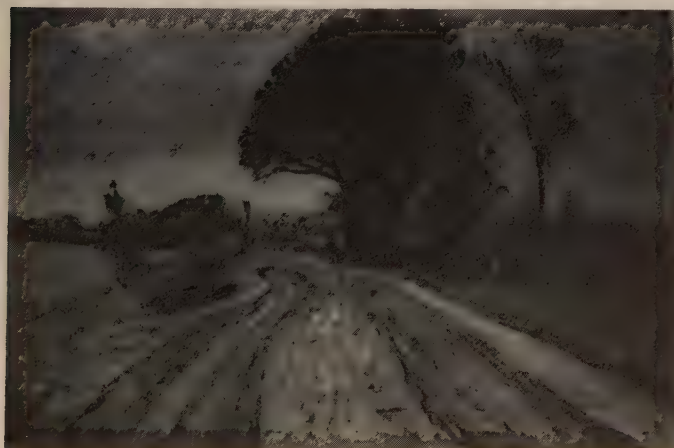
Kat.Nr.21
"Am Moorrand", 1893



Kat.Nr.23
"Sandweg in Wörpswede", 1893



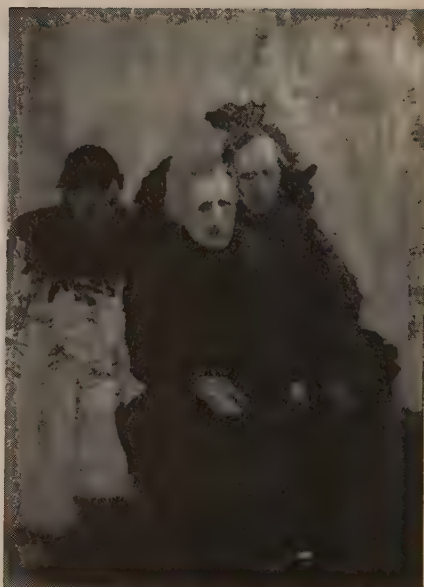
Kat.Nr.24
"Am Weyerberg", um 1893



Kat.Nr.26
"Landstraße", 1894



Kat.Nr. 34
"Studie van twee zittende
mannen", vor 1895



Kat.Nr. 35
"Studie van drie zittende
mannen", vor 1895



Kat.Nr. 36
"Landschap met zittende mannen", 1895



Kat.Nr. 10 "Frühlingssonne im Dorf", 1875.



THE DOGS





Kat.Nr.43 "Kindergrab im Schnee", 1897



111. "The Virgin Mary" (Pastell)



Kat.Nr.47 "Bauer beim Bier, die Pleiße (Landschaft)", 1896.



Fig. 10, 41
Holland, 1890.

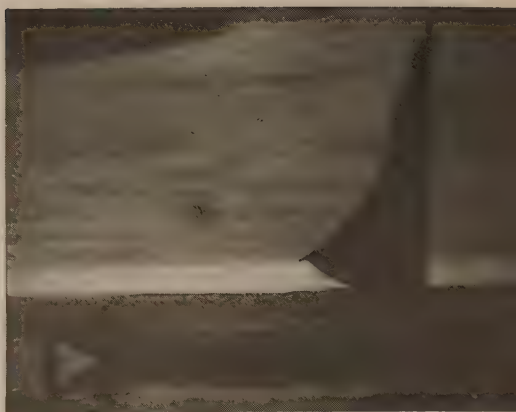


Fig. 10, 42
"The Sailing Ship", 1891.



Fig. 10, 43
Interior, 1892.

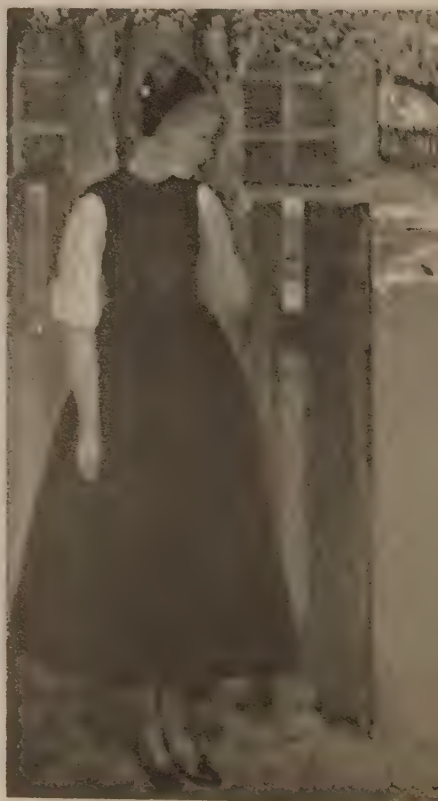


Fig. 10, 44
"The Woman", 1893.

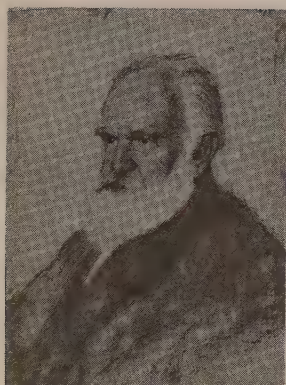


MR. J. H. BROWN
"THE OFFICE", 1900



MR. J. H. BROWN
"THE OFFICE", 1900





Kat.Nr. 61
"Porträt Bürgermeister
Gildemeister", 1497



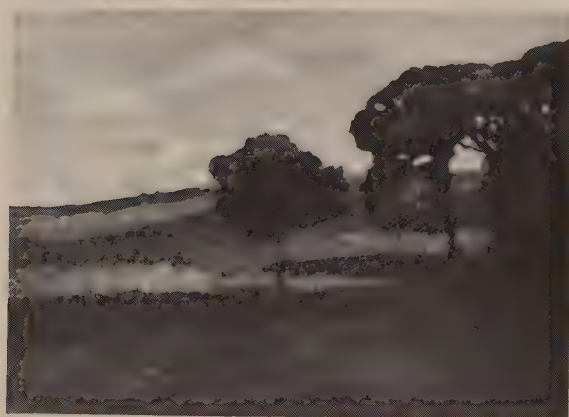
Kat.Nr. 62
"Bauer mit Feg", um 1498



Kat.Nr. 63
"Die Scholle", 1498



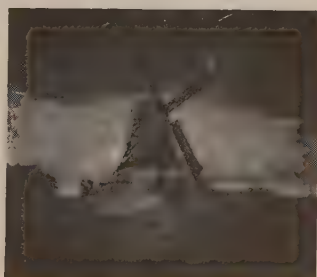
1. "The Field", 1911



2. "The Field", 1911



3. "The Field", 1911



4. "The Field", 1911

0001-7002/96/0704-0000\$10.00/0

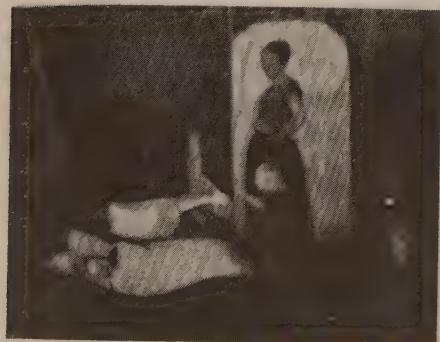




Kat.Nr.84a
Studie zur "Dooden-
beer", Kreide



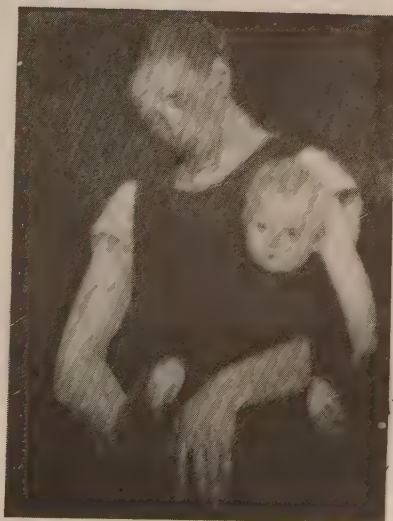
Kat.Nr.85
"Bauer im Stall", um 1900



Kat.Nr.86
"In der Mitte", 1900



Kat.Nr.86
"Wilke'sche Figuren Wilke's", 1900



Kat.Nr.91
"Wilde Kriegerin mit Kind",
um 1900



1890. 11. Niedersächsisches Bauernhaus mit
Lössenmauerwerk, aus Löss.



Heinrich von Angeli
 "Im Rauch des Herdfeuers", 1901



Heinrich von Angeli
 "Die Wälder", 1907



Monument to the Unknown Soldier, 1919

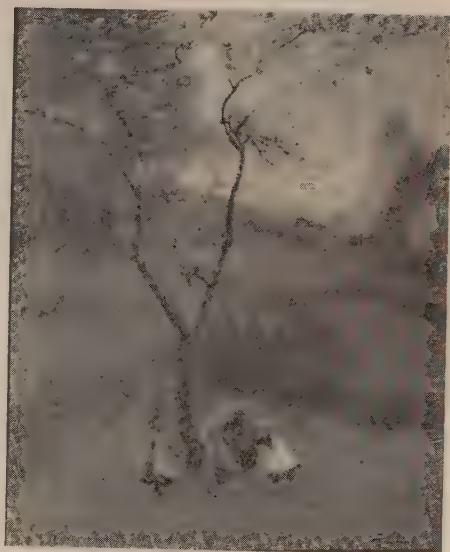
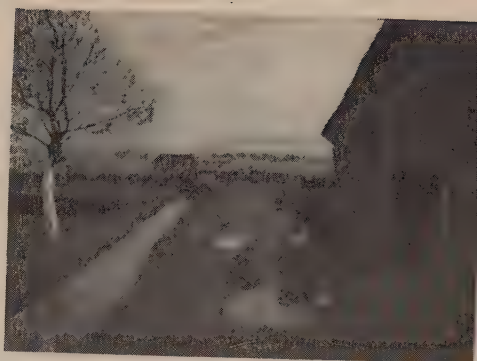
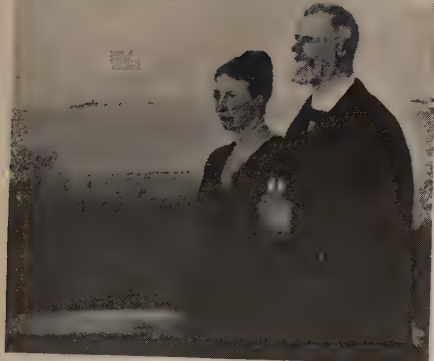




Fig. 1. "Stehende Frauen", 1902



Sept. 1911
"Maggie's Cove and Forest",
1911.



Sept. 1911
"Maggie's Cove and Forest",
1911.



Sept. 1911
"Maggie's Cove and Forest",
1911.



Sept. 1911
"Maggie's Cove and Forest",
1911.



Mr. J. H. 1907



Ex. Nr. 101.
"Gedachter Mann in Dunkel-
heit", um 1900.



Ex. Nr. 102.
"Gedachter Mann in Dunkel-
heit", um 1900.



Ex. Nr. 103.
"Die Betende", 1900.

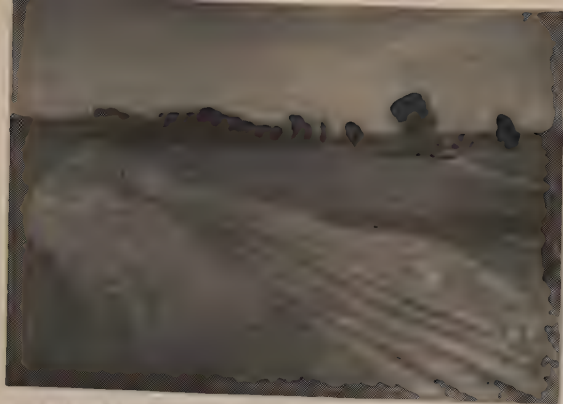


1917
 1917
 1917

1917
 1917
 1917



1917
 1917
 1917



0065-58,180
Am Gewächshaus, - 1900



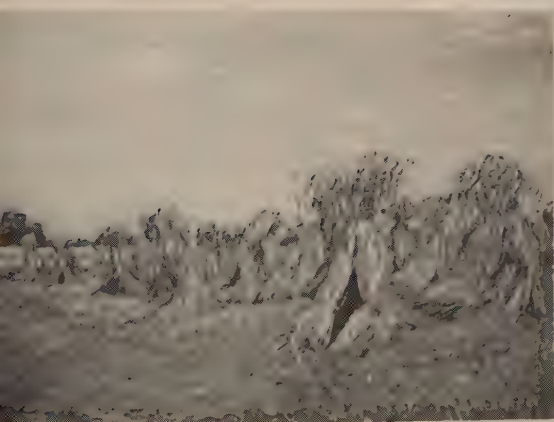
0065-58,181
Am Gewächshaus, - 1900



0065-58,182
Thiergarten, - 1910

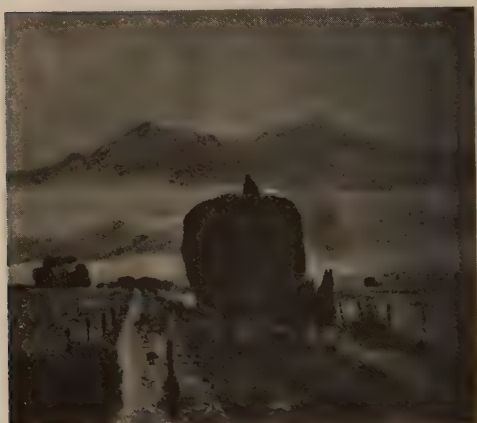


Kat.Nr.142 "Bildnis eines Bauern", um 1908





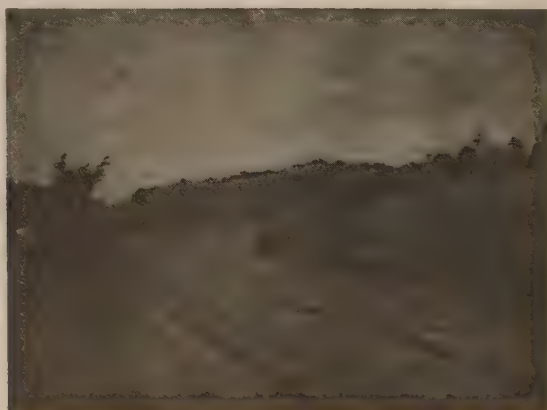
Kat. Nr. 149
"Heuernte", um 1910



Kat. Nr. 150
"Heuwagen", um 1910



Kat. Nr. 151
"Beim Dreschen in der Scheune"
um 1910



Kat. Nr. 152
"Heuernte", um 1910



Kat. Nr. 154
"Blick auf die Burg" am 1. August 1910



Kat. Nr. 155
"Blick auf die Burg" am 1. August 1910



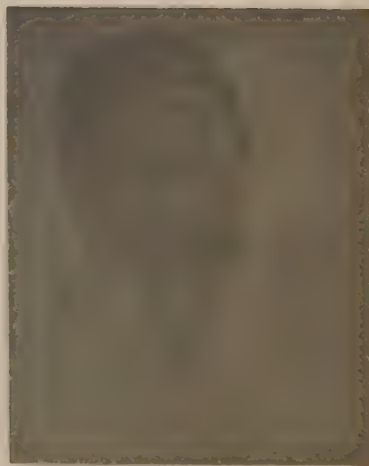
Kat. Nr. 156
"Pflügender Bauer", um 1910



1884. Mr. John H. Brown



1884. Mr. John H. Brown



1884. Mr. John H. Brown

Lebenslauf

Ich, Ulrike Hamm, geb.Ahlers, wurde am 22.Juni 1952 in Herford als drittes Kind des Kaufmanns Wilhelm Ahlers und seiner Frau Ruth, geb.Engelhard, geboren.

Von 1959 bis 1963 besuchte ich die Grundschule in Bad Salzuflen und wechselte 1963 zum Neusprachlichen Gymnasium Bad Salzuflen über, wo ich im Sommer 1971 das Abitur ablegte.

Im Sommersemester 1972 begann ich mein Studium an der Universität Münster im Hauptfach Kunstgeschichte und in den Nebenfächern Mittelalterliche und Neuere Geschichte. Im Fach Kunstgeschichte besuchte ich dort Vorlesungen und Seminare der Professoren Kauffmann, Hertlein und Noehles sowie im Fach Geschichte vor allem Lehrveranstaltungen der Professoren Stooß, Ritter, Dollinger und Gollwitzer. Zum Sommersemester 1975 wechselte ich an die Ludwig-Maximilians-Universität in München über. Dort besuchte ich schwerpunktmäßig die Vorlesungen und Seminare der Professoren Braunfels, Bauer, Sauerländer, Huse und Traeger im Fach Kunstgeschichte sowie im Fach Geschichte die der Professoren Schnith, Schmidt, Nipperdey, Ritter und Weis. Im Sommersemester 1976 begann ich unter der Beratung meines Doktorvaters Prof.Dr.Jörg Traeger mit der Arbeit an der vorliegenden Dissertation zum Thema "Studien zur Künstlerkolonie Worpswede"; sie konnte im Sommersemester 1978 an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München erfolgreich abgeschlossen werden.

